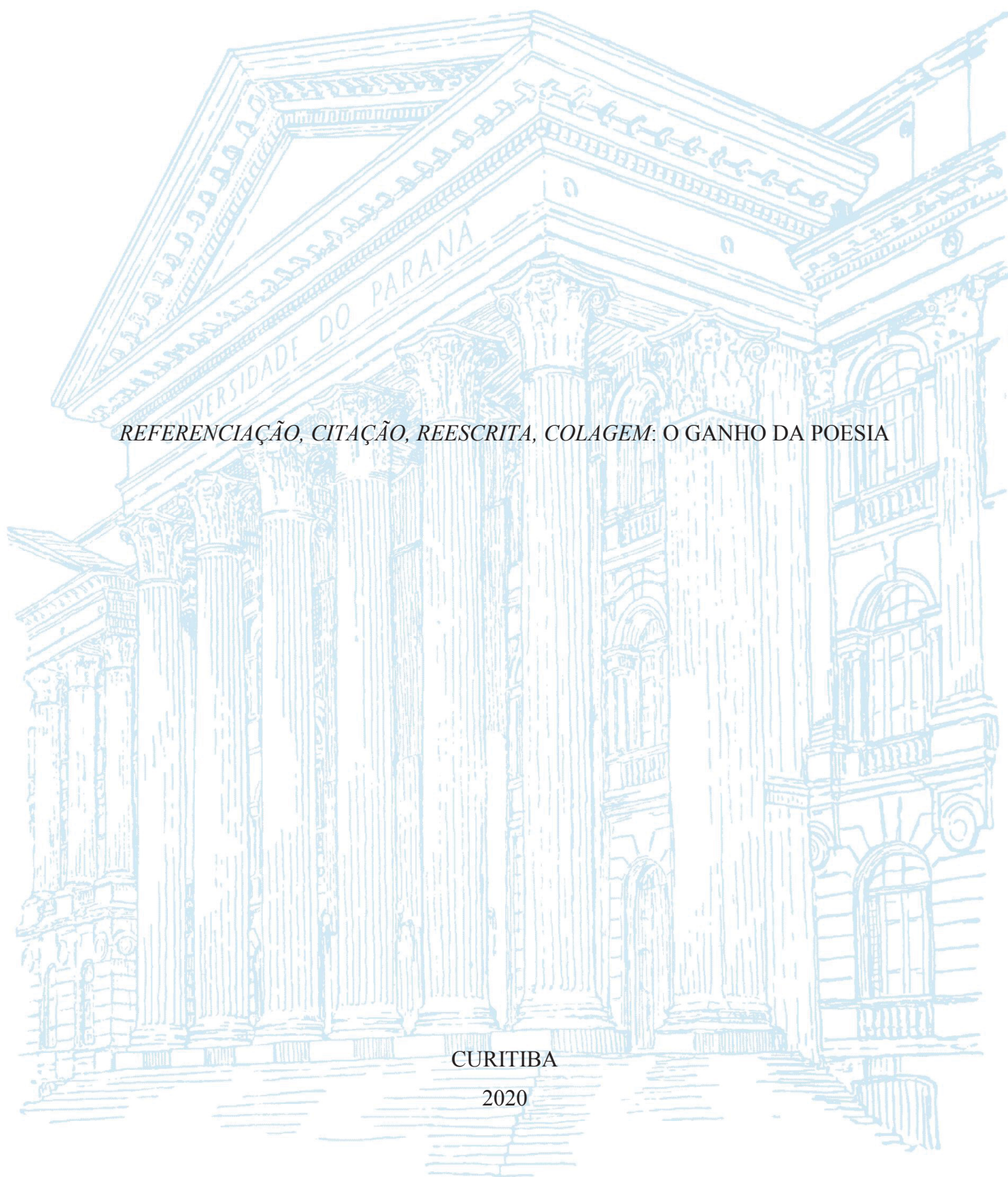


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS

REFERENCIAÇÃO, CITAÇÃO, REESCRITA, COLAGEM: O GANHO DA POESIA

CURITIBA

2020



DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS

REFERENCIAÇÃO, CITAÇÃO, REESCRITA, COLAGEM: O GANHO DA POESIA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Santos, Diamila Medeiros dos
Referenciação, citação, reescrita, colagem : o ganho da poesia. / Diamila
Medeiros dos Santos. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade
Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Sandra Mara Stroparo

1. Poesia brasileira – História e Crítica. 2. Intertextualidade. 3. Citação.
I. Stroparo, Sandra M. (Sandra Mara), 1970. II. Título.

CDD – B869.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS** intitulada: **REFERENCIAÇÃO, CITAÇÃO, REESCRITA, COLAGEM: O GANHO DA POESIA**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Fevereiro de 2020.

Sandra M. Stroparo

SANDRA MARA STROPARO
Presidente da Banca Examinadora

GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

WILBERTH CLAYTHON FERREIRA SALGUEIRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

ROGÉRIO CAETANO DE ALMEIDA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº972

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia vinte e sete de fevereiro de dois mil e vinte às 14:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, 460 - Edifício - 11º andar, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS**, intitulada: **REFERENCIAÇÃO, CITAÇÃO, REESCRITA, COLAGEM: O GANHO DA POESIA**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em LETRAS, foi constituída pelos seguintes Membros: SANDRA MARA STROPARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), GUILHERME GONTIJO FLORES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), WILBERTH CLAYTHON FERREIRA SALGUEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO), ROGÉRIO CAETANO DE ALMEIDA (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela aprovação. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SANDRA MARA STROPARO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 27 de Fevereiro de 2020.

Sandra M. Stroparo

SANDRA MARA STROPARO
Presidente da Banca Examinadora

Guilherme Gontijo Flores
GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
WILBERTH CLAYTHON FERREIRA SALGUEIRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Rogério Caetano de Almeida
ROGÉRIO CAETANO DE ALMEIDA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Luci Maria Dias Collin
LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para os meus pais, Lourdes e Daniel, minha irmã, Daniela, e meu cunhado, Marcio.
Obrigada por tudo.

Para o Gui, meu companheiro, meu amor, que de metros e métricas, sons e rimas, deixa
a vida mais suportável.

Para todos aqueles que se colocam (e se colocaram), sempre, contra qualquer tipo de
autoritarismo e de opressão.

AGRADECIMENTOS

Eu cheguei em Curitiba exatos dez anos atrás com uma ideia muito específica: fazer graduação, mestrado e doutorado. Assim, não posso deixar de me alegrar com o fato de ter alcançado esse objetivo, apesar de todas as mudanças pelas quais passei e pelas quais o mundo e o país têm passado. Dessa forma, tenho muitas pessoas a agradecer.

Aos meus pais, minha irmã e meu cunhado, aos quais dedico esse trabalho, nunca é demais dizer “obrigada”! Vocês fizeram absolutamente tudo por mim e, o principal, me permitiram crescer e seguir meu próprio caminho. Desde que eu era muito pequena, vocês sempre confiaram profundamente nas minhas capacidades e, com isso, fizeram com que eu mesma confiasse nelas – isso fez e faz toda diferença.

Ao Gui, que chegou no meio de tudo isso e trouxe amor, companheirismo, piadas, memes e trocadilhos, versos metrificadas, rimas distorcidas, música (muita música), barulho e um jeito de *ouvir* o mundo que me leva a ouvir melhor.

Ao César Skaf.

Aos meus amigos de uma vida toda, Flavia Obara e Carlos Augusto. Aos meus bons amigos que Curitiba me deu: Alisson Freyer, Angélica Neri, Daniel Falkemback (muito obrigada pela bibliografia sobre intertextualidade, Dani!), Diego Pancier, Fabiane de Cezaro, Hugo Simões, Iamni Reche, José Fernando Wistuba, Leandro Toporowicz, Letícia Perúcio, Lígia Quirino, Lucas Buchile, Lucas Silveira, Manu Assini, Raphael Lautenschlager, Rodrigo Hayalla.

À CAPES pelo fomento nos quatro anos de pesquisa desenvolvida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e aos professores com os quais fiz disciplinas em todo esse percurso. E, de forma mais ampla, à UFPR que tem me acolhido por todo esse tempo. Eu fui muito feliz aqui e desejo que a universidade pública, gratuita e de qualidade se mantenha e se amplie, por muitas gerações.

Agradeço também aos professores que participaram intensamente de minha formação, para além das disciplinas: Caetano Galindo, Rodrigo Gonçalves, Alexandre Nodari, Viviane Pereira e Lígia Negri.

Aos membros da banca, Guilherme Gontijo Flores, Luci Collin, Rogério Almeida e Wilberth Salgueiro que se dispuseram a avaliar e discutir comigo minha pesquisa. Ao Rogério agradeço duplamente pelas contribuições na qualificação da qual também fez parte a Maria Luísa Fumaneri, a quem agradeço pela leitura e sugestões.

E, por fim, agradeço (e nunca vou agradecer o suficiente) à minha orientadora, Sandra Stroparo, por toda generosidade, atenção, dedicação e disponibilidade. Esses anos todos – seis no total – foram tranquilos e em grande parte isso se deve à orientação, de fato, que recebi, além de toda amizade e carinho.

Só me interessa o que não é meu.
Oswald de Andrade

Tudo que escolhemos na vida pela sua leveza logo revela seu insuportável peso.
Richard Serra

*Escrever alguma coisa e dar-lhe
o meu nome
como num contrato de aluguel
são minhas estas palavras de outros
por direito são minhas até não serem mais
são de outros são minhas
são os termos
do contrato*
Ana Martins Marques

*Enquanto houver isso, ao menos isso (ou seja, enquanto houver
falante, humano, humano inquieto), haverá uma exigência
de “poesia”. E em primeiro lugar, é claro, contra a poesia,
no assassinato da poesia, na poesia como contestação
da poesia.*
Christian Prigent

RESUMO

A partir da análise de um conjunto de livros de poesia brasileira publicados depois dos anos 2000, foi possível notar que havia um número interessante de obras que, de alguma forma, faziam uso de procedimentos de intertextualidade, por meio de mecanismos específicos que nomeio de *referenciação*, citação, reescrita e colagem. Assim, o objetivo principal da presente tese é fazer uma apresentação dessas obras, com o intuito de formular algumas ideias acerca da produção de poesia no Brasil, hoje. O percurso se dá a partir de uma certa linhagem da poesia ocidental, forjada principalmente nas Vanguardas europeias e no Modernismo brasileiro e que fez uso da intertextualidade. O trabalho parte, inicialmente, de discussões teóricas acerca das definições de intertextualidade, desde o seu surgimento até os desdobramentos contemporâneos da expressão. Em seguida, direciono minhas reflexões para o trabalho desenvolvido por James Joyce, T.S. Eliot e Walter Benjamin quanto ao reaproveitamento de textos anteriores. Posteriormente, faço um percurso parecido, tomando como base o trabalho de cinco escritores brasileiros: Oswald de Andrade, sobretudo pela via da antropofagia; José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva, e encerro com Haroldo de Campos e o neobarroco. A intenção é demonstrar que a intertextualidade – em seus múltiplos desdobramentos –, embora seja um elemento comum à produção literária desde a Antiguidade Clássica, passou a ser empregada com cada vez mais frequência e importância, ao longo do século XX até chegar ao início do século XXI, momento no qual tem sido explorada de maneira a se constituir como um traço discernível em meio à ampla produção poética deste início de século, no Brasil. Dedico-me, assim, à análise dos procedimentos empregados pelos poetas contemporâneos e formulo, ao final, uma antologia de poesia, onde são reunidas obras que apresentam as características exploradas no decorrer do trabalho.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea, intertextualidade, referenciação, citação, reescrita, colagem.

ABSTRACT

From the analysis of a set of books of Brazilian poetry published after the 2000s, it was possible to notice that there was an interesting number of works that, in some way, used intertextual procedures, by means of specific mechanisms here named as *referenciation*, quotation, rewriting and collage. Therefore, the main goal of this dissertation is to present those works, aiming at a formulation of some idea about Brazil's poetry production today. The path follows a certain lineage of Western poetry, forged mainly during the European Avant-Guards and the Brazilian Modernism during which intertextuality was used. This work approaches, initially, theoretical discussions on the definition of intertextuality, from its emergence up to its contemporary unfoldings. Next, I direct my reflection to the work developed by James Joyce, T.S. Eliot and Walter Benjamin about the reusing of previous texts. Later on, I move along a similar path, this time based on five Brazilian writers: Oswald de Andrade, specially via anthropophagy; José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva, and closing with Haroldo de Campos and the Neobarroque. I intend to demonstrate that intertextuality - in its many unfoldings -, even though it is a common element to the literary production since Classical Antiquity, has become more and more frequent and important throughout the 20th century up until the beginning of the 21st century, which is the moment it started being used as a way to become a discernible feature among the wide poetic production since the beginning of this century in Brazil. I dedicate myself, thus, to the analysis of the procedures employed by contemporary poets and then I arrange a poetry anthology where the gathered works present features explored along the extension of this work.

Keywords: intertextuality, Brazilian contemporary poetry, *referenciation*, quotation, rewriting and pasting.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
2.	A INTERTEXTUALIDADE	27
2.1	O conceito de intertextualidade	27
2.2	O pós-modernismo e a intertextualidade	39
2.3	Intertextualidade e intermedialidade	44
2.4	Intertextualidade e as perspectivas contemporâneas	48
3.	A INTERTEXTUALIDADE E AS VANGUARDAS	54
3.1	<i>Aemulatio</i> como método de composição	54
3.2	Do Romantismo às Vanguardas	59
3.2.1	T.S. Eliot, James Joyce e o “método mítico”	64
3.2.2	O “método mítico”	83
3.3	<i>Passagens</i> , de Walter Benjamin	88
4.	POESIA BRASILEIRA E INTERTEXTUALIDADE: UM PANORAMA	92
4.1	Oswald de Andrade e a Antropofagia	93
4.2	José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva	101
4.2.1	José Paulo Paes	102
4.2.2	Sebastião Uchoa Leite	109
4.2.3	Roberto Piva	118
4.3	Haroldo de Campos e o neobarroco	125
4.3.1	O barroco e o neobarroco	133
5.	POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	142
5.1	<i>Referenciação</i> e citação	147
5.2	Reescrita	181
5.3	Colagem	199
6.	AUTORIA, CRIAÇÃO E (NÃO)ORIGINALIDADE	225
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
	REFERÊNCIAS	244
	Poesia Brasileira Contemporânea	244
	Demais referências	256
	APÊNDICE – ANTOLOGIA	269

1. INTRODUÇÃO

Context is the new content.
Kenneth Goldsmith

O álbum *Esú* (2017), do *rapper* Baco Exu do Blues, apresenta, entre as canções, referências a outros músicos como Chico Science, Tim Maia e Racionais Mc's, ao mesmo tempo em que cita o cineasta Pedro Almodóvar e o escritor Jorge Amado. Entretanto, a faixa “Oração à Vitória” foi retirada das plataformas de *streaming* por conter um *sample* não autorizado de uma canção de Milton Nascimento. Outros álbuns de artistas como Criolo e Emicida têm se destacado, no cenário nacional, ao aliar, assim como Baco, o habitual processo de *sampleamento* e mixagem do *rap*, a um intenso diálogo, não só com referências ao universo mítico e cultural africano, como também com citações de filósofos europeus, obras cinematográficas de Hollywood, novelas brasileiras e histórias em quadrinhos.

Ainda no mundo do hip hop, mas, no contexto norte-americano, em 2018, Childish Gambino lançou o videoclipe da música “This is America”, no qual vemos uma série de referências a animações, como a série *The Boondocks* (2006-2014), da *Cartoon Network*; personagens obscuros, mas marcantes, da cultura americana, como Jim Crow¹; e elementos bíblicos, como os Cavaleiros do Apocalipse.

Me chame pelo seu nome, premiado filme do diretor Luca Guadagnino, lançado em 2017, é composto por uma série de releituras de cenas famosas de outros realizadores importantes, como James Ivory, Eric Rohmer, Jean Renoir e Maurice Pialat.

O álbum *Deixa quieto* (2017), do grupo de rock instrumental brasileiro Macaco Bong, é uma releitura do icônico disco *Nevermind* (1991), da banda grunge norte-americana Nirvana. Trata-se de um trabalho que faz versões instrumentais das músicas e ainda as renomeia, atualizando – com uma dose de humor – o nome *original*. Assim, a música que dá nome ao álbum do Nirvana, no disco do Macaco Bong é “Deixa Quietto” e a famosa “Come as you are” virou “Com Easy ou Uber”. Outro elemento é igualmente revisitado: a capa de *Nevermind* – também muito reconhecida no mundo *pop* – é

¹ As “leis de Jim Crow” foram promulgadas com o intuito de institucionalizar a segregação racial, nos Estados Unidos, e vigoraram entre 1876 e 1965. O nome das leis deve-se à canção “Jump Jim Crow”, que era interpretada por Thomas D. Rice, cuja performance com *blackface* fazia uma caricatura grotesca dos negros.

composta pelo retrato de um bebê branco sem roupa, mergulhando numa piscina e nadando em direção a uma nota de dólar. Na versão do Macaco Bong, vemos um homem negro e idoso que mergulha, com um arpão, no fundo do mar.

Stranger Things (2016), série produzida pelo serviço de *streaming* Netflix, reúne uma série de elementos que pertencem, sobretudo, ao universo cultural dos anos oitenta, como referências aos filmes *E.T. – O extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, *Os Goonies* (1985), de Richard Donner, *Conta Comigo* (1986), de Rob Reiner, entre vários outros. A série foi concebida por meio de uma combinação de elementos que apareciam recorrentemente entre as obras mais vistas pelos usuários da plataforma, o que foi possível por meio da análise dos algoritmos.

Pensando ainda em cinema americano, uma figura produtiva, nesse sentido, é Quentin Tarantino que, desde os anos oitenta, constrói uma filmografia que dialoga intensamente, em suas cenas e enredos, com outras referências que vão do cinema hollywoodiano aos filmes de kung fu (notadamente os de Bruce Lee), passando por obras de faroeste italiano (como os filmes de Sergio Leone) e pelas próprias obras de Tarantino, já que o cineasta é conhecido pelo intenso processo de citação em relação a sua própria obra.

Em 2015, Maria Bethânia lançou seu *Caderno de Poesias*, espetáculo concebido no âmbito do Projeto Sentimentos do Mundo, criado pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 2007. Trata-se de um show organizado, principalmente, com base na leitura de textos literários, majoritariamente brasileiros – há alguns de tradição portuguesa, como os de Fernando Pessoa e de Sophia de Mello Breyner Andresen – intercalados com algumas canções. Muitos dos shows musicais de Bethânia têm, em sua composição, a presença de poemas, entretanto, no espetáculo em questão, o centro são as obras oriundas do universo da literatura escrita. O *Caderno de Poesias* foi comercializado em livro, em uma edição que apresentava os textos em meio a obras de artistas plásticos brasileiros como Candido Portinari, J. Borges, Carybé e Poty Lazarotto, e que vinha acompanhada de um DVD com a gravação do espetáculo.

Julian Rosefeldt, artista e cineasta alemão, lançou em 2015, o filme *Manifesto*, no qual a atriz Cate Blanchett interpreta treze personagens diferentes que, em meio às cenas do filme, têm como texto colagens de vários manifestos do século XX, como o *Manifesto Dada* (1918), de Tristan Tzara, o *Manifesto Surrealista* (1924), de André Breton, o *Manifesto Internacional Situacionista* (1960) de Guy Debord, entre vários

outros. A exceção ao recorte temporal, é o *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels. Os personagens de Blanchett, uma coreógrafa, uma viúva, um operário, um sem-teto, etc., apresentam esses textos em cenários contemporâneos ligados a eles, como um velório, uma fábrica, um palco, formando uma teia discursiva que tensiona os próprios sentidos desses manifestos, uma vez que eles se misturam e se confundem, sem que o espectador perceba seus limites.

Em *Adeus à Linguagem* (2014), Jean-Luc Godard, célebre diretor francês, constrói um filme em 3D cujo tema parece ser a incomunicabilidade entre um homem e uma mulher. Além da inusitada opção pelo 3D, mais comum no meio dos filmes comerciais, a obra de Godard utiliza uma forma que recorre aos fragmentos de cenas como método narrativo. A obra é repleta de citações de escritores, como Gustave Flaubert e Maurice Blanchot, que aparecem na voz dos personagens e em formato de texto diretamente na tela – procedimento que recupera e potencializa algumas de suas práticas desde os anos 50.

Vik Muniz, artista plástico brasileiro, tornou-se conhecido pela reprodução de obras consagradas de diversos períodos artísticos, da *Pop Art* ao Romantismo, utilizando materiais inusitados, como chocolate, diamantes e lixo não reciclável. Um de seus trabalhos mais conhecidos e polêmicos é o *Retratos do Lixo*, concebido entre 2007 e 2009, cujo resultado pode ser visto no documentário *Lixo Extraordinário* (2010). No conjunto de obras em questão, Muniz convidava algumas pessoas para reencenarem grandes obras da tradição ocidental, como, por exemplo, *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David. O artista então fotografava essa reprodução e, posteriormente, a reconstruía utilizando lixo. O dado interessante é que os convidados eram trabalhadores da coleta de material reciclável, no que era, naquele momento, o maior aterro sanitário do Brasil, o Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. Daí a polêmica – trata-se, afinal, de um projeto demagógico e que explorava a pobreza dos participantes? – e também a opção por, depois de trabalhos com diamantes, chocolate e outros materiais mais “nobres”, reconstituir as obras utilizando-se do lixo que não era nem passível de ser reciclado.

David LaChapelle, famoso fotógrafo de moda norte-americano, é conhecido pelos editoriais em revistas como a *Interview*, criada por Andy Warhol, e também por sua estética surrealista, saturada de cores com elementos *kitsch* e que utiliza, em diversos momentos, o intertexto com a arte chamada clássica. São conhecidas suas

reproduções, em fotografia, da *Pietà* (que tem inúmeras representações no universo das Artes Plásticas, mas que, possivelmente, tem sua versão mais famosa na obra de Michelangelo, de 1499) encenada por Courtney Love – que traz, no colo, um Jesus morto muito semelhante a Kurt Cobain – e da *Última Ceia* (1498), de Leonardo da Vinci, reconstituída por um Jesus Cristo cercado por pessoas muito diferentes da tradicional imagem dos apóstolos: são jovens tatuados, com roupas esportivas de estilo contemporâneo e em um cenário bem menos suntuoso que o da obra *original*.

(*Still*) *Brazil* (2017-2018) é uma instalação do artista plástico brasileiro Daniel Jablonski formada por um conjunto de fotografias de cenas de filmes nas quais há, nas falas dos personagens, os termos “Brazil” ou “Brazilian”, mesmo que a menção seja algo sem grandes implicações para o filme em questão. Trata-se de apontar alguns dos clichês que permeiam a ideia que se faz internacionalmente do Brasil e dos brasileiros. Além dos 250 *stills* dos filmes, há ainda, na composição da instalação, uma trilha sonora feita de 80 versões da música *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, um vídeo que compila imagens de filmes que foram rodados na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, uma lista com as informações técnicas de 870 filmes que citam o Brasil em algum momento e um conjunto de objetos que fazem referência ao personagem Zé Carioca de Walt Disney².

Todos os artistas e obras citadas até agora configuram uma lista de obras oriundas de diversos campos artísticos que trazem em seu cerne, como processo constitutivo, diversas modalidades de intertextualidade e diálogos intermediários estabelecidos a partir de citações e referências. Ainda que não seja um rol exaustivo, a ideia de reunir esses títulos é dramatizar o fenômeno observável contemporaneamente, já que são álbuns musicais, filmes e obras de artes visuais que, na maior parte dos casos, rompem com as próprias fronteiras de seus respectivos gêneros, e se baseiam no trabalho de outros artistas e pensadores, de diversas matrizes estéticas e intelectuais diferentes, para se construir. No caso do *rap* a questão parece mais óbvia, uma vez que, durante muito tempo, este foi feito, principalmente, por meio da utilização do *sampler* – equipamento que, através do armazenamento de sons previamente elaborados, permite a criação de novas músicas – o que, por si só, já se mostra como um processo de citação.

² Todas as informações acerca da instalação foram retiradas do site do artista. No endereço é possível ver ainda algumas fotografias e as informações completas sobre cada um dos elementos que compõem o trabalho: <https://www.danieljablonski.org/brazil>.

Embora as obras enumeradas sejam, majoritariamente, recentes, esse fenômeno não é novo. Em alguma medida, a arte – pensada de forma ampla – sempre se constituiu por meio do diálogo entre as obras, pela via da cópia, da referência, da emulação e de outras formas de conexão. Porém, foi a partir do século XX, em momentos e obras de movimentos específicos, como no mundo das vanguardas, da *Pop Art* e do próprio *Hip Hop*, que o fenômeno se tornou ainda mais delineado. Quando se chega ao fim dos anos noventa, o que antes era característico de alguns nichos específicos mostra-se cada vez mais difundido por outras áreas, tornando-se elemento aglutinador de produções que, não fosse por isso, não teriam relações comuns. Hoje isso é plenamente observável no campo da literatura brasileira de forma geral e, especificamente, na poesia. Nesta produção é notável, sobretudo nas últimas duas décadas, um crescimento contínuo e expressivo do número de livros e obras que têm algum tipo de intertextualidade como fator relevante em sua concepção.

Obras como *Metade da Arte* (2003), de Marcos Siscar; *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2006), de Bruna Beber; *Rilke Shake* (2007), de Angélica Freitas; *Sanguínea* (2007), de Fabiano Calixto; *Tratado dos Anjos Afogados* (2008), de Marcelo Ariel; *A vida submarina* (2009), de Ana Martins Marques; *A morte de Tony Bennett* (2010), de Leonardo Gandolfi; *Tróiaades – remix para o próximo milênio* (2014), de Guilherme Gontijo Flores; *Quase uma arte* (2005) e *A rede* (2014) de Paula Glenadel; *Experiências Extraordinárias* (2014), de Rodrigo Garcia Lopes; *Medir com as próprias mãos a febre* (2015), de Ricardo Domeneck; *Livro das postagens* (2016), de Carlito Azevedo; *Paris não tem centro* (2016), e *Câmera Lenta* (2017), de Marília Garcia; *Parsona* (2017), de Adriano Scandolara; *Sessão* (2017), de Roy David Frankel; *Forte Apache* (2018), de Marcelo Montenegro; *A esponja dos ossos* (2018), de Marília Cecilia Brandi; entre outras, apresentam como recurso recorrente algo que chamaremos aqui, inicialmente, de intertextualidade, isto é, fazem citações de trechos de poemas, músicas, obras de arte visuais, além de desenvolverem um intenso processo de referências a outros artistas e intelectuais (das mais diversas linguagens estéticas e perspectivas epistemológicas, pertencentes a períodos históricos diferentes).

O título do livro de Bruna Beber (1984), *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2006), foi retirado de uma pichação de rua (imagem comum em qualquer cidade) do artista plástico Gustavo Speridião – o que é contado no fim da segunda edição do livro, já que, na primeira, a poeta não sabia quem era o autor da frase. No

livro, encontramos poemas com títulos como “John Cage”, “Saison en enfer”, “um pop para Aretha Franklin”, “Neil Young”, “Nabokov”, numa clara referência a músicos *pop*s e eruditos – utilizando, inclusive, citações de versos de canções de Bob Dylan, da cantora francesa Camille e do próprio Neil Young –, além de uma incursão pelo mundo literário, tendo-se em vista a citação do conhecido título de Arthur Rimbaud (“Saison en enfer”) e a referência a Vladimir Nabokov.

Angélica Freitas (1973), cuja produção tem despertado muito interesse dos leitores e da crítica, causou grande impacto com a publicação de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), principalmente pelo viés feminista da obra surgida em um momento de grande ebulição nesse campo de pensamento e de ação. *Rilke Shake* (2007), seu livro de estreia, apresenta desde o título a particularidade trocadilhesca e bem-humorada que será característica das várias referências evidentes em suas obras. Essas referências vão, assim como em Beber, do universo da música clássica ao mundo *pop*, citando de Stravinski ao festival Glastonbury, indo de Bela Bartók a Rita Lee e passando por Joseph Brodsky, Gertrude Stein, Alain Resnais e Elizabeth Bishop.

O livro *Icterofagia* (2007), de Dirceu Villa (1975), apresenta poemas que, embora escritos em português, incorporam continuamente expressões e trechos em outras línguas como latim, italiano, alemão, inglês e francês, dramatizando a influência direta de alguém como Ezra Pound. Além disso, os versos fazem referências a artistas de múltiplas linguagens como Homero, William Shakespeare, Rembrandt, Luís de Camões, Gustav Klimt, Pablo Picasso, Caravaggio, Imre Kertész, Glenn Gould, Jean-Pierre Léaud, Anacreonte, José de Alencar, John Milton, e pensadores como Karl Marx, Walter Benjamin e Eric Hobsbawm. Há até mesmo espaço para citar políticos conhecidos como o russo Boris Yeltsin e figuras como Dom Pedro II.

Marcelo Ariel (1968), no *Tratado dos Anjos Afogados* (2008), e em suas obras como um todo, utiliza amplamente a intertextualidade com outras obras e artistas muito diferentes entre si, como Dante, Torquato Tasso, Paul Celan, Fernando Pessoa, Gilberto Mendes, entre outros. Podemos observar também que seus interesses se estendem também ao universo *pop* com referências a Miles Davis, John Coltrane, Sonic Youth, Cartola, Racionais Mc’s, sem esquecer da utilização de materiais menos ortodoxos, como a carta de fundação do PCC (Primeiro Comando da Capital). Sua obra – à qual dediquei minha pesquisa de mestrado – é uma das mais singulares dentre os poetas que apresento e, assim como nas obras aqui elencadas, constitui um forte questionamento

das hierarquias não só entre arte e cultura *pop* e/ou popular e erudita, mas também entre o literário e outras matrizes de pensamento e/ou de criação estética, como a filosofia, a crítica literária, o cinema, a música.

Pequenas biografias não-autorizadas (2009), de Leonardo Marona (1982), como o próprio título sugere, reúne um conjunto de “pequenas biografias”, de figuras como Walt Whitman, Augusto dos Anjos, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Murilo Mendes, Pablo Neuruda, Rainer Maria Rilke, ao lado de Nara Leão, Rita Hayworth, Chet Baker, Skip James, Napoleão, Ulisses e Otelo, entre vários outros. Essa amostra de nomes evidencia a variedade de matrizes com a qual Marona trabalha nos poemas que apontam para traços de cada uma dessas personalidades. “O pequeno suicídio de e.e. cummings” (MARONA, 2009, p. 47), além de ser escrito em inglês, flerta com elementos formais da poesia do autor norteamericano. “Carta de um estudante de belas-arts” se direciona a Ezra Pound e reflete acerca de alguns dos pressupostos poéticos apregoados pelo poeta, terminando com dois versos que demonstram o tipo de tensão que se desenvolve em relação aos poetas e artistas admirados: “que você, Pound, se foda/ quero escrever tua poesia austera” (*idem*, p. 74-75).

Adriane Garcia (1973) venceu o Prêmio Paraná de Literatura, na categoria poesia, com o livro *Fábulas para adulto perder o sono* (2013), obra na qual, como o próprio nome sugere, há um diálogo direto com fábulas e contos maravilhosos que se tornaram, tradicionalmente, textos vinculados ao universo infantil. Os três porquinhos, Bela Adormecida, Rapunzel, Branca de Neve, entre outros personagens, surgem em meio aos poemas para tirar o sono dos adultos ao colocar em destaque o lado perturbador dessas histórias. Segundo Eucanaã Ferraz, na orelha do volume, o livro “encontra grande parte de sua força na paródia: reconhecemos o texto original e constatamos sua alteração em sentido oposto, quando emerge o gosto pelo transtorno, pela deformação, pelo rebaixamento, sem que falte a tudo isso *humour* e lirismo” (FERRAZ *in* GARCIA, 2013, s.p).

O livro *Tróíades* (2014), além de ser o desdobramento de um poema-site, o que em si já aponta para outro tipo de perspectiva artística e editorial, é construído, segundo Guilherme Gontijo Flores (1984), a partir do recorte, da tradução e do remanejamento de três tragédias antigas (*Troiades* e *Hecuba*, de Eurípedes, e *Troades*, de Sêneca) e do aforismo 9 da obra de Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história* (1940). No livro físico, em uma pequena caixa de papel, cada um desses fragmentos está no verso de

uma fotografia retirada da *Wikimedia Commons*. Essas fotos se assemelham pelo fato de serem retratos de inúmeras tragédias vividas por diversos povos (Dresden-Alemanha bombardeada, em 1945; sobreviventes de Canudos, perto de 1897; pessoas escravizadas na Tunísia, em 1900; crianças enforcadas na Itália, em 1923). Além disso, no site³, que se mantém no ar, há uma música que toca recorrentemente “Genocide – Symphonic Holocaust” (2005), de Maurizio Bianchi, como uma espécie de trilha sonora que compõe o poema.

Em *Sessão* (2017), Roy David Frankel (1987) utiliza trechos da sessão parlamentar na Câmara dos Deputados que culminou no impeachment da Presidente Dilma Rousseff, em 2016. O autor se apropria dos discursos – majoritariamente desastrosos, para dizer o mínimo – dos deputados e os versifica, com o intuito de torná-los poemas, num intenso processo de apropriação do discurso do outro e utilizando um tipo de matéria poética bem pouco convencional, mas que não deixa de ser um mecanismo intertextual. A incorporação de materiais que não fazem parte do universo artístico tem uma importante expressão na obra de artistas como o norte-americano Kenneth Goldsmith, a quem retornarei em outros momentos no presente trabalho.

Catarina Lins (1990) foi finalista do Prêmio Jabuti de 2018, na categoria poesia, com *O Teatro Mundo* (2017): um longo poema, dividido em 12 partes. Trata-se de uma espécie de diálogo no qual se entrecortam uma série de citações em outras línguas (como inglês, francês e latim) e colagens de textos da Wikipédia sobre a Bélgica – uma espécie de *locus* que, no entanto, não é localizável. Para Maria Eduarda Castro, no posfácio do livro, há ali um trabalho “dadá-épico”, já que se baseia em um “material descontínuo, uma montagem entrecortada, mas que nos remete a uma poesia oral, ou sonora, que nos conduz também por um único poema longo, narrativo” (CASTRO *in* LINS, 2017, p. 121). Entre as partes do livro, chama a atenção a oitava, denominada “Parte 8: um poema de écfrase sobre as tatuagens de LeBron James” cujo assunto é, como o nome sugere, uma descrição poética das tatuagens deste que é um dos principais jogadores da liga de basquete norteamericana.

Gravidade Zero (2017), de Alexandre Guarnieri (1974), é construído, nas palavras de Mauro Gama – que escreve seu posfácio –, sobre “uma espécie de tapeçaria cultural”, a partir de poemas que fazem um percurso por questões ligadas à astrofísica e

³ O site em questão é: <https://www.troiades.com.br/>

pelas viagens espaciais. O livro é, segundo Guarnieri, uma espécie de réquiem para Major Tom, personagem do álbum *Space Oddity* (1969) de David Bowie, figura que conduz esse percurso poético, de certa forma. Há ainda lugar, entre os poemas, para referências à cadela Laika; a algumas missões espaciais, como Apollo 1 (1967) – a primeira a ser tripulada – e Apollo 11 (1969) – que levou o homem à lua –, e ao ônibus espacial Challenger (1986) – que explodiu matando toda a tripulação –, entre outros eventos e circunstâncias que se relacionam com as excursões humanas pelo espaço. Ao fim do livro, o poeta acrescenta uma lista com as músicas que tocavam durante seu processo de escrita, sendo que muitas delas atuam como referências internas nos poemas. Nessa *playlist* há, obviamente, muito David Bowie, ao lado de Elton John, e de outros artistas que fizeram canções em homenagem a Major Tom, além da trilha sonora de Hans Zimmer para o filme *Interstellar* (2014), de Chris Nolan.

Caderno de Retorno (2017) é a reedição do poema homônimo, publicado anteriormente em *As coisas arcas – obra poética 4* (2003), do professor e poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira (1963). Trata-se de uma obra construída em diálogo direto com o *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) do poeta, ensaísta e político martinicano, Aimé Césaire (1913), figura central do pensamento sobre a negritude. Conforme destacado por Daviane Moreira e Silva, no posfácio, o poema de Pereira “apresenta uma variedade de línguas (inglês, espanhol e francês) e também de linguagens, pois é feito de grupiara, documentos históricos, interrogatórios em aeroportos, estatísticas” (SILVA in PEREIRA, 2017, p. 91).

Forte Apache (2018), de Marcelo Montenegro (1971) – poeta, músico, iluminador de teatro, roteirista de televisão e cinema – é composto por três livros, *Garagem Lírica* (2012) e *Orfanato Portátil* (2003), além do livro que dá título ao conjunto. Todos eles trazem, como elemento formal característico, o processo de intertextualidade, destacado por Chacal, na orelha do livro: *Forte apache* “(...) lança mão de uma ‘narrativa’ cardiográfica para dar nome e sobrenome aos bois de seu paideuma pop: Tchékhov, Seinfeld, Hopper, Truffaut, Fellini, Beatles, Cabral, Patti Smith, Itamar Assumpção”. E, além dos nomes de diversos artistas, seriados de televisão, marcas de produtos presentes no interior dos poemas, há ainda, na edição, uma página final contendo os “créditos”, ou seja, uma lista com os nomes das obras das quais foram retiradas algumas das citações que compõem os poemas. Ali é possível ver de Friedrich Nietzsche a Marcelo Mirisola, de Arnaut Daniel a Charles Bukowski.

Marília e Dirceu: ter amado não acaba, ter amado não tem fim (2018), foi pensado por sua autora, a professora e poeta Ruth Silviano Brandão⁴, em diálogo direto com a obra de Tomás Antônio Gonzaga, como o próprio título evidencia. Escrito em prosa poética, o livro tem, além da referência à *Marília de Dirceu* (1792), uma teia de poemas que se constrói tendo como tema também o bordado em alusão ao fato de que Gonzaga bordava o vestido de noiva para Maria Doroteia (Marília), enquanto estava preso em razão de seu envolvimento com a Inconfidência Mineira. Além do livro de Brandão, há ainda pelo menos mais um livro de poesia contemporânea – entre as várias obras ficcionais posteriores que se basearam na vida e na obra de Gonzaga – que se chama *Cantares de Marília* (2012), de Teresa Cristina Meireles de Oliveira.

O livro *Bigornas* (2018), de Yasmin Nigri (1990), tem uma de suas seções denominada “Recibos”, na qual a poeta agrupa uma série de poemas cujos títulos são os nomes de artistas, entre os quais estão poetas, cineastas, pintores e escritores, que, de alguma forma, exerceram influência sobre sua poética. Trata-se, como o próprio nome da série sugere, de uma forma de dar um “recibo” àqueles aos quais ela “deve algo”. Há nomes como Alejandra Pizarnik, Ana Martins Marques, Paul Klee, Glauber Rocha, Ingmar Bergman, Angélica Freitas, entre outros. Segundo Tarso de Melo, na orelha da edição, esses poemas “são uma forma de se aproximar dos autores que [Nigri] lê, mas também de si própria” (MELO *in* NIGRI, 2018, s.p.). Ainda segundo Melo, esse processo de aproximação se dá “na forma como sua linguagem absorve traços da linguagem características desses autores”, como no caso do poema denominado “Manoel de Barros” (NIGRI, 2018, p. 50), no qual nota-se uma reconstituição dos famosos paradoxos poéticos de Barros, como por exemplo: “apequenei-me de imensidões/ deu furo o meu vazio” (*idem*, p. 50). E também “pela forma como coloca a leitura de seus livros dentro de cenas triviais, cotidianas, suas” (MELO *in* NIGRI, 2018, s.p.), como pode ser visto no poema denominado “Angélica Freitas”: “(...) os pedaços de pizza/ que sobraram eu comi/ no café da manhã/ lendo Angélica Freitas (...)” (NIGRI, 2018, p. 46-47).

Procedimento um pouco distinto é o utilizado por Maria Cecília Brandi (1976): a intertextualidade aparece, em *A esponja dos ossos* (2018), por meio de citações no meio dos poemas marcadas apenas pelo uso do itálico. Porém, no fim do livro, a poeta nos

⁴ Data de nascimento não localizada.

oferece uma lista com as obras utilizadas nas citações: majoritariamente de prosa da segunda metade do século XX até a atualidade, de autores como Lygia Fagundes Telles, Milan Kundera, Philip Roth, Gabriel Garcia Márquez, Raduan Nassar, entre as quais há espaço também para a citação de textos de outra natureza, como é o caso de “Peso” (1988), do escultor Richard Serra, e “Xifópagas capilares entre nós” (1997), do artista plástico Tunga. São frases que, ao serem incorporadas ao poema, sofrem quebras e rearranjos que as convertem em versos e as incorporam à ideia do poema.

Adriana Lisboa (1970) também fizera algo parecido em seu livro de 2014, *Parte da Paisagem*: além das citações de artistas e de nomes de artistas diretamente no corpo dos poemas, há, no final do livro, uma nota que a poeta denomina como “Dívida” (LISBOA, 2014, p. 117), onde podemos ver uma relação de poetas, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Hilda Hilst, ao lado do nome do poema em que a autora os cita. Por exemplo, no poema denominado “Leonard”, além da referência direta ao cantor e compositor canadense Leonard Cohen, vemos, entre os versos, a expressão “sentimento do mundo” (*idem*, p. 67), algo que a poeta registra como uma *dívida* em relação à Drummond.

Cláudia Roquette-Pinto (1963), no final de *Margem de Manobra* (2005), adiciona uma lista de “Empréstimos”, esclarecendo que “Vários poemas neste livro utilizam frases ou partes de frases encontradas durante a leitura de livros de ficção e ensaio, nacionais ou estrangeiros, assim como versos ou partes de versos de outros autores” (PINTO, 2005, p. 87). Na sequência, a poeta apresenta, então, uma relação variada de textos de onde saíram suas referências, salientando que são as que foi possível rastrear – ou seja, há outras que não estão ali elencadas. Entre os autores citados há nomes como Antonio Cicero, Amyr Klink, James Joyce e Rainer Maria Rilke. Quando se trata de um estrangeiro, Pinto acrescenta ainda de quem foi a tradução utilizada.

A esses poetas, é possível ainda adicionar vários outros nomes como Ricardo Aleixo, Ana Martins Marques, Carla Diacov, Alex Simões, Rodrigo Garcia Lopes, Sérgio Medeiros, Alberto Pucheu, Marcelo Sandmann, Horácio Costa, Milton Torres. Poetas de diferentes gerações que iniciaram suas publicações em momentos distintos, mas que publicaram (e publicam) nas primeiras décadas do século XXI e que apresentam, entre seus poemas, algum tipo de intertextualidade direta (usando versos e frases de outros artistas), ou então fazem referência a nomes de artistas e pensadores (de

todos os tipos de linguagens artísticas) e utilizam até mesmo *slogans* de propaganda, pichações, documentos extraliterários, postagens de redes sociais, entre outros, como matéria poética. Em muitos dos casos, a questão da intertextualidade é relevante na própria construção dos livros desses poetas como um todo.

Diversos tipos de técnicas e de mecanismos de construção textual (entendendo-se texto de forma ampla), são utilizados para a elaboração dessas obras. Poderíamos chamá-los de colagem, citação, reescrita, bricolagem, pastiche, eco, ressonância, paródia, repetição, tessitura, arquivo, apropriação, fractalidade, entrelaçamento, rede, incorporação, diálogo, alusão, referência, hipertexto, recorte, plágio, amálgama, memória. Enfim, uma lista de nomes que se aproximam e se afastam semanticamente e que guardam mais ou menos proximidade entre si. Ideias pontuais dentro de determinados contextos, como por exemplo, a noção da colagem ou da bricolagem, e ideias mais inespecíficas como tessitura e recorte.

É sempre relevante considerar: não é possível traçar considerações que sejam totalizantes. O número de publicações é enorme, à parte a crise no mercado editorial e o número pequeno de leitores. Disso advém a necessidade de afirmar: essa tese é sobre *alguma poesia*, como bem sinaliza Luciana di Leone em seu livro *Poesia e escolhas afetivas* (2014, p. 11). Ou seja, não pretendo estabelecer um retrato dessa época como um todo e, sim, pensar em algumas possibilidades de leitura para um *traço* que reconheço em vários poetas e obras.

Nesse sentido, interessa-me, na presente tese, examinar detidamente algumas dessas obras sob o paradigma do que chamaremos, inicialmente, de *intertextualidade* – com o intuito não só de demonstrar o quanto esse procedimento pode ser compreendido como um elemento *aglutinador*, na atual produção de poesia, mas também de refletir quanto às diversas maneiras através das quais se dão esses processos de incorporação e o que eles podem representar dentro de uma construção teórica e crítica sobre a poesia brasileira contemporânea. Pretendo também, de maneira complementar, anexar ao fim do trabalho uma proposta de antologia que apresente outros poemas que utilizem esse dispositivo além daqueles que examinarei detidamente aqui.

É importante ainda registrar que a disposição em trabalhar especificamente com poesia brasileira contemporânea guarda relação direta com meu trabalho de conclusão de curso da graduação e com minha dissertação de mestrado, nos quais desenvolvi pesquisas acerca da obra do poeta Marcelo Ariel. No mestrado, ao tentar estabelecer

algumas linhas gerais de procedimentos e temas na poética de Ariel, tornou-se evidente o quanto a utilização das referências, que se acumulam de forma quase exaustiva em sua obra, compõe de maneira determinante sua dicção poética. Denominei a intensa presença das referências de *processo de referenciação* (SANTOS, 2016, p. 102) e utilizei como base teórica para análise as noções de “pós-produção”, estabelecidas pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud para a arte contemporânea (*idem*, p. 119). Traçando um certo mapa da produção contemporânea, para situar a obra de Ariel, foi se evidenciando que essa característica aparecia, com cada vez mais frequência, em outras obras. Entretanto, a crítica ainda dava os primeiros passos na formalização de um pensamento acerca disso, o que fez com que essa tese se mostrasse pertinente, no momento da elaboração do projeto de pesquisa.

Com o passar desses quase quatro anos de pesquisa, a pertinência da tese foi se confirmando não só pelo número e pela relevância de obras que traziam, em algum grau, o procedimento da *referenciação*, mas também pelo crescente interesse da crítica em traçar considerações acerca do tema. Dessa forma, tem sido possível perceber que, embora a produção contemporânea não se organize a partir de grandes projetos comuns, com manifestos e afins, há algumas possibilidades de se pensar essa produção pela via de determinadas práticas aglutinadoras.

Além disso, vale ressaltar, utilizando uma frase de Octavio Paz que: “Um traço característico não é um traço exclusivo” (PAZ, 2013, p. 123), ou seja, gostaria de observar aqui esse fenômeno tal como se dá hoje, observando sua presença em outros momentos anteriores de forma a se construir uma espécie de *continuum* ao mesmo tempo em que se organizou um pensamento acerca desse dispositivo no tempo presente, levando em conta aproximações e afastamentos. Ou seja, a questão é apontar o quanto a análise desses métodos lança luz na forma como entendemos a poesia brasileira contemporânea e o quanto isso se constitui como um elemento produtivo.

Quanto à organização desta tese, no segundo capítulo faço uma breve incursão pela história do conceito da intertextualidade e traço considerações sobre os diversos termos utilizados, ao longo do tempo, para descrever diversas modalidades que são especializações da noção inicial de intertextualidade. Considero relevante demonstrar o quanto a delimitação do termo e dos procedimentos intertextuais vem se modificando continuamente, sofrendo acréscimos importantes e apontando novos paradigmas de análise no que concerne à leitura que se faz da intertextualidade, já que a literatura tem

demandado esse tipo de postura da teoria e da crítica. Inserir esse debate mais teórico logo no início do trabalho, tendo em vista a necessidade de elucidar o que estou chamando de intertextualidade no âmbito desse trabalho.

No terceiro capítulo, traço um breve panorama da presença da intertextualidade nas produções do início do século XX, a partir das obras de T.S. Eliot e James Joyce e a noção de “método mítico”, além de uma breve reflexão sobre *Passagens*, de Walter Benjamin. No capítulo quatro, interessa-me, como um desdobramento dessas reflexões, pensar na forma como isso se dá no cenário brasileiro, partindo de Oswald de Andrade e da Antropofagia, passando por Haroldo de Campos e o conceito, por vezes difuso, de *neobarroco*, e também pelas obras de poetas que, para mim, faziam um uso dessa característica já muito semelhante ao que se faz hoje: Sebastião Uchoa Leite, José Paulo Paes e Roberto Piva.

O quinto capítulo é onde me debruço detidamente sobre a produção contemporânea e, sempre partindo dos poemas, desenvolvo considerações sobre as formas através das quais a poesia brasileira tem se nutrido de diversos procedimentos agrupáveis dentro da rubrica da intertextualidade. De um universo de cerca de 250 livros com os quais tive contato, durante o processo de pesquisa, me dedico à análise de poemas retirados de dezoito volumes. Para organizar a apresentação dos poemas, utilizo quatro categorias que considero mais produtivas não só em relação à quantidade de poemas que as utilizam, mas principalmente em relação aos desdobramentos que essas táticas estabelecem para a atual produção. As divisões que estabeleci são: *referenciação/citação*, *reescrita* e *colagem*.

Antes da conclusão, há ainda o capítulo seis, no qual discuto as noções de autoria, criação e (não)originalidade, já que esses temas rondam todo o espectro da intertextualidade enquanto procedimento de criação. Por fim, após as referências bibliográficas, anexo a proposta de antologia dessa produção de poesia brasileira contemporânea que elaborei.

2. A INTERTEXTUALIDADE

Nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius.
Terêncio

Início as discussões aqui, por meio de uma investigação acerca do conceito de intertextualidade, com o intuito de construir um terreno mais concreto, onde possa sustentar o restante das considerações que me interessam, para que, enfim, cheguemos à poesia brasileira contemporânea. A ideia deste capítulo é traçar um percurso que mostre a forma como a intertextualidade foi se difundindo como prática artística e como uma concepção que se desdobra em muitos trabalhos críticos e teóricos, tendo em vista sua *plasticidade* e também sua correspondência com um certo espírito do tempo presente. Parto, inicialmente, do estabelecimento do termo e de algumas de suas delimitações, chegando a uma discussão que entrelaça as concepções acerca da pós-modernidade com as definições de intertextualidade. Posteriormente, aponto algumas questões relativas à intermedialidade que são pertinentes, entendendo essa denominação como um desdobramento importante da intertextualidade no mundo contemporâneo. E, para finalizar, acrescento alguns dos aspectos teóricos e críticos formulados no fim dos anos 90 e início dos anos 2000 que buscam, de alguma maneira, traçar considerações sobre a intertextualidade hoje.

2.1 O conceito de intertextualidade

A noção de *intertextualidade* tem, hoje, uma série de desdobramentos em diversas áreas do pensamento que a compreendem de formas distintas: na Teoria Literária, na Linguística Textual, na Análise do Discurso, na Filosofia da Linguagem, entre várias outras. O que se entende como intertextualidade é atravessado, sistematicamente, por pensamentos de diferentes autores que estabeleceram, entre si, complexas relações e sobreposições, apontando para definições semelhantes e díspares, ao mesmo tempo. E, ainda, dentro desses campos, de acordo com a perspectiva teórica, há ainda um conjunto de divisões quanto ao conceito que o multiplica consideravelmente. Um percurso pelo pensamento construído nessas diferentes áreas, nos séculos XX e XXI, nos coloca em contato com vários termos que podem ser, em

alguma medida, compreendidos como o diálogo ou a relação entre dois textos e as possíveis explicações para esse fenômeno sob diversos pontos de vista teóricos. Desde a perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin (1929) até o trabalho sobre hipertexto de George Landow (1992) e sobre apropriação de David Shields (2010), passando por Julia Kristeva (1967), Roland Barthes (1973), Antoine Compagnon (1979), Gérard Genette (1982), as várias noções disso que chamaremos inicial e genericamente de *intertextualidade* dizem respeito a procedimentos de composição textual (sejam literários ou não) que ora se assemelham e ora se diferenciam, mas que, ainda assim, parecem sempre guardar uma relação entre si: o diálogo com outros textos como *meio* de concepção, organização, estruturação da obra literária – e artística como um todo.

Tiphaine Samoyault faz, em seu livro *A intertextualidade* (2008) – no original a edição tem um interessante subtítulo que foi retirado da tradução brasileira: *mémoire de la littérature* – um significativo percurso pelas ideias de alguns desses autores, sobretudo da tradição francesa, que se preocuparam em pensar a intertextualidade, principalmente nas obras literárias, ao longo do século XX, apontando as dificuldades de conceituação do termo. Partindo de Bakhtin e de sua recepção na França, via Julia Kristeva, a autora aponta o quanto as concepções acerca desse tema foram se dilatando e tornando-se cada vez mais flexíveis, em razão do tipo de objeto que se desejava analisar. Ou seja, obviamente, a partir do momento em que as formas literárias forjaram (e continuam forjando) outras maneiras de intertexto, surgiram (e surgem) outros nomes e entendimentos.

Outro teórico, o esloveno Marko Juvan, registra essa dificuldade de conceituação em seu livro *History and Poetics of Intertextuality* (2008), mostrando que é possível rastrear certas práticas semelhantes ao que contemporaneamente chamamos de intertextualidade desde a Antiguidade Clássica. O autor constrói uma densa reflexão teórica com o objetivo de mostrar que a definição do termo é delicada e atravessada por muitas questões diferentes, mas que, ao mesmo tempo, trata-se de uma noção extremamente relevante para se pensar tanto a transição entre modernidade e pós-modernidade, quanto para se entender a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo francês, e que o termo se mantém, ainda hoje, indispensável para se pensar literatura. Para Juvan: “Ele [o conceito crítico-ontológico de intertextualidade] surgiu no final dos anos 1960 e 1970 na transição do estruturalismo para o pós-

estruturalismo, e precisamente como um indicador da descontinuidade entre as duas tendências”⁵ (JUVAN, 2008, s.p.).

A descontinuidade entre estruturalismo e pós-estruturalismo a que se refere Juvan guarda relação, principalmente, com as diferentes concepções de texto que permeiam as duas correntes filosóficas. Se, *grosso modo*, para o estruturalismo interessava o que era apresentado objetivamente pelo texto, em sua *estrutura fechada em si mesma*, os pós-estruturalistas, em oposição, se interessarão pela cadeia de produção de sentidos do texto que não se fecha somente no texto e que precisa, sobretudo, da figura do leitor para estabelecer sentido para essa corrente de significações. Logo, o movimento de leitura estruturalista se fechava para o texto, enquanto uma perspectiva pós-estruturalista se abre para os inúmeros componentes que se relacionam na construção desse texto.

O ponto de partida teórico se dá, assim, com o estabelecimento do neologismo em francês *intertextualité*, pela filósofa e crítica literária búlgaro-francesa Julia Kristeva, no texto “Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman” (1967), publicado na Revista *Critique*, e que foi a primeira apresentação das ideias do filósofo russo Mikhail Bakhtin para o mundo francês e, conseqüentemente, para o Ocidente. A relação de Kristeva com Bakhtin é apontada como problemática por vários autores, à medida que Kristeva se *apropria* – e essa palavra não é usada em vão – de algumas das noções de Bakhtin e as deriva, utilizando-as na construção de seu próprio pensamento. É o caso do conceito de *intertextualidade*, pensado *a partir da* dialogia bakhtiniana. Isso acabou por se tornar uma questão à medida que a chegada de Bakhtin à academia e demais círculos do pensamento fora da Rússia se deu *via* Kristeva, ou seja, o primeiro momento no qual o autor foi lido e compreendido se deu através do entendimento que Kristeva tinha de sua obra, o que alterou, consideravelmente, sua compreensão.

Segundo teóricos como José Luís Fiorin, em *Introdução ao Pensamento de Bakhtin* (2016), existe, na construção teórica de Kristeva, uma sobreposição das noções bakhtinianas de texto, enunciado e diálogo que acabam por interferir na maneira como

⁵ It [the ontological-critical concept of intertextuality] arose in the late 1960s and 1970s in the transition from structuralism to poststructuralism, and precisely as an indicator of the continuity and discontinuity between both trends. (Os textos que foram utilizados em língua estrangeira apresentam traduções minhas no corpo do trabalho e a citação *original* em nota de rodapé. As demais têm seus tradutores indicados na bibliografia).

ela concebe a ideia de intertextualidade, sem que Bakhtin tenha, de fato, pensado nesse termo como o conhecemos. O que é apontado pelo autor na citação abaixo:

Esse termo [intertextualidade] não aparece na obra de Bakhtin. No máximo, ele chega a falar em relações entre textos. Esse vocábulo é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Julia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967, na Revista *Critique*. A semioticista diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar *texto* o que Bakhtin denomina *enunciado*, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo intertextualidade passa a substituir a palavra dialogismo. Qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade. (FIORIN, 2016, p. 57)

Dado apontado também por Marko Juvan: “Kristeva usava a expressão intertextualidade em seus estudos da década de 1960 quase como sinônimo dos termos *diálogo*, *ideologema* e *ambivalência* (estes três retirados de Bakhtin) e *paragrama*, emprestado de Saussure”⁶ [grifos do autor] (JUVAN, 2008, s.p.). Assim, o termo, tal como estabelecido pela autora francesa, tinha muita proximidade com as ideias de Bakhtin e mesmo de Saussure, ao mesmo tempo que tinha uma autonomia e, mais, acabou por estabelecer reverberações relevantes dentro do que se construiu posteriormente nas teorias do texto e, por extensão, na teoria literária.

Para alguns teóricos, como Tiphaine Samoyault, dialogismo e intertextualidade são fenômenos equivalentes: “Entretanto, tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a [*sic*] causa de suas re-interpretações posteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 22). Mas, para outros, o entendimento de que dialogia e intertextualidade são análogos é um equívoco, o que demanda uma especificação da ideia:

Se há uma distinção entre discurso e texto, poderíamos dizer que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos. Assim, deve-se chamar *intertextualidade* apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre

⁶ Kristeva used the expression intertextuality in her studies of the 1960s almost synonymously with the terms *dialogue*, *ideologeme*, *ambivalence* (these three taken from Bakhtin), and *paragram*, borrowed from Saussure.

enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, *quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade*, mas há interdiscursividade [Grifos nossos]. (FIORIN, 2016, p. 57-58)

Assim, de acordo com a concepção de Fiorin, o processo de intertextualidade se *deixa ver* na superfície do texto, já que o texto é sempre uma manifestação material do enunciado. Mesmo que todo enunciado seja dialógico, isto é, que tudo o que se produz como enunciado seja sempre uma *resposta ao outro*, isso não é necessariamente intertextualidade à medida que o enunciado é “uma posição assumida por um enunciator, é um sentido” (FIORIN, 2016, p. 57). Entretanto, outra importante estudiosa de Bakhtin no Brasil, Beth Brait (2016), registra que as definições de enunciado/enunciação, embora sejam centrais no pensamento de Bakhtin, não se encontram prontas e acabadas em sua obra (bem como os demais conceitos que o autor estabelece e aqueles com os quais se relaciona), o que implica que a diferenciação pontual de Fiorin possa ser compreendida de outra forma e, mais importante na presente tese, que os desdobramentos empreendidos por Kristeva não sejam de todo disparatados em relação à obra do autor russo.

Porém, como não se trata aqui de uma revisão da relação Bakhtin/Kristeva, interessa-me, tendo em mente as delicadas relações entre os autores, entender que entre aproximações e afastamentos quem *primeiro* utiliza o termo intertextualidade é Kristeva. No presente trabalho, parto de suas concepções, independentemente das relações com Bakhtin, levando-se em conta o que elas têm de fundamentais para o que se desenvolveu posteriormente, como a Teoria do Texto, de Roland Barthes, e no que essas concepções foram eficientes para se pensar o fenômeno literário, principalmente, a partir da década de 1960.

No texto “A palavra, o diálogo, o romance”, na versão publicada em 1969, no livro *Recherches pour une sémanalyse* e traduzido no Brasil, em 1974, ao discutir o “estatuto específico da palavra nos diferentes gêneros (ou textos)” (KRISTEVA, 1974, p. 63), Kristeva utiliza o termo e introduz a ideia que é central para o que se formulou, posteriormente, a noção do texto como “mosaico de citações”:

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto; de modo que o eixo horizontal

(sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fator maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtine [*sic*], além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. [Grifos da autora] (KRISTEVA, 1974, p. 63-64)

Como é possível notar, nessa primeira aparição, o termo intertextualidade não apresenta uma definição bem delineada e pode ser percebido como uma ideia muito ampla e passível de ser moldada de acordo com o contexto. Posteriormente, a própria autora registra que prefere usar o termo “transposição” no lugar de intertextualidade em razão da compreensão *rasa* que rondava a noção, entendida como uma espécie de “crítica das fontes”, ao invés de ser entendida como o deslocamento de um sistema de signos em outro (KRISTEVA, 1974).

A partir de Kristeva, várias teorias e perspectivas foram construídas, começando por Roland Barthes, para quem a perspectiva de intertextualidade foi central na construção de sua “Teoria do Texto”, de 1974. Segundo Barthes: “todo texto é um *intertexto*; outros textos estarão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES, 2004, p. 275). Nesse período, Barthes e o grupo *Tel Quel* já viviam a passagem da linguística e da semiologia (interesses centrais nos anos 60) para as perspectivas pós-estruturalistas, sob a influência determinante de Jacques Derrida. Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), destaca parte do trabalho de Kristeva e do *Tel Quel* como relevantes não só para a questão do texto, mas também para as discussões acerca do “sujeito fundamentador” do texto, ou seja, o autor:

A investigação teórica do “amplo diálogo” (CALINESCU 1980, 169) entre as literaturas e as histórias – e entre os componentes de cada uma das categorias –, diálogo esse que constitui o pós-modernismo, foi parcialmente possibilitada pela reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia – as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas ideias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção de sujeito (o

autor) para a ideia de produtividade textual. No final dos anos 60 e no início dos anos 70, Kristeva e seus colegas da *Tel Quel* organizaram um ataque coletivo contra o “sujeito fundamentador” (ou seja, a noção humanista do autor) como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto. E, naturalmente, isso também questionou toda a noção de “texto” como entidade autônoma, com um sentido imanente. (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Segundo Hutcheon, o *New Criticism* norteamericano também havia provocado algo parecido, mas em um momento anterior. Assim, embora já não fosse possível “conversar à vontade sobre autores (e fontes e influências)”, ainda seria necessário que houvesse “uma linguagem crítica na qual discutir essas alusões irônicas, essas citações recontextualizadas, essas paródias de dois gumes, tanto em relação aos gêneros quanto a obras específicas, que proliferam nos textos modernistas e pós-modernistas” (HUTCHEON, 1991, p. 165-166). Para Hutcheon, assim como apontado por Juvan, é nesse momento que o conceito de intertextualidade se torna “tão útil”, já que:

Conforme Barthes (1977, 160) e Riffaterre (1984, 142-143) a definiram posteriormente, a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original: se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Na citação de Hutcheon, constatando-se essa transição no estatuto nas relações, passando da ideia geral de *autor-texto*, para *leitor-texto*, depreende-se que há a instauração de outro tipo de leitura – algo que será retomado aqui, na sequência. Além disso, ao afirmar que “uma obra literária já não pode ser considerada *original*” abre-se também a porta para uma importantíssima discussão em relação a esse conceito que, durante muito tempo, foi determinante na abordagem de uma obra, isto é, a originalidade. Nesse sentido, esse é um dos aspectos que retomarei na sequência desta tese.

Retomando o percurso, na década de 1970, outro importante trabalho acerca da relação estabelecida entre os textos é formulado: *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), de Antoine Compagnon. Nesse estudo mais teórico que crítico, ao invés de falar em intertextualidade, Compagnon elege a citação como a forma mais comum de

diálogo entre textos e, a partir de várias noções como corte, colagem, ablação, grifo, reescrita, entre outras, depura as formas através das quais é possível citar e refletir sobre a citação sem necessariamente empreender uma análise das fontes. Para ele, “a citação representa uma aposta capital, um lugar estratégico e mesmo político em todas as práticas de linguagem”⁷ (COMPAGNON, 1979, p. 13).

Gérard Genette utiliza também a ideia de segundo ou segunda (grau, camada, mão), tal qual Compagnon, para pensar sua teoria acerca das relações intertextuais, já que seu *Palimpsestes* (1982) tem como subtítulo: *La littérature au second degré*. Assim, ambos os autores trabalham com essa ideia de uma segunda camada que parece ser inerente à construção textual. Pensar na imagem do palimpsesto tem relação justamente com essa “duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais”, já que vemos, no palimpsesto, “sobre o mesmo pergaminho um texto se sobrepor a outro *que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência*” [Grifo meu] (GENETTE, 1982, p. 144). O trabalho de Genette se ocupa daquilo que o autor chama de *transtextualidade* ou a arquitekstualidade do texto, dividindo-a em intertextualidade, paratexto, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade. Trata-se de um empreendimento teórico igualmente denso, como o trabalho de Compagnon, cujo intuito é refletir acerca do elemento relacional inerente à construção textual.

Há ainda os trabalhos de Michael Riffaterre, *La production du texte* (1979) e *Sémiotique de la poésie* (1983) – referidos por Hutcheon na citação que utilizei acima –, nos quais o autor parece mais interessado em verificar a questão da intertextualidade pela via da recepção, já que, segundo ele, a leitura de obras cronologicamente mais próximas alteram a percepção de obras anteriores no tempo, em um fenômeno inverso ao esperado. E o de Laurent Jenny, denominado *A estratégia da forma* (1976), no qual o autor defende que “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível” (JENNY, 1979, p. 5). Para Jenny a “essência da intertextualidade” é “o trabalho de assimilação e de transformação”: “As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define” (*idem*, p. 10). Assim, sua ideia de intertextualidade guarda também uma relação direta com o processo de leitura do texto, perspectiva que interessa aqui e que poderá ser melhor visualizada

⁷ La citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans toute pratique du langage.

mais adiante. Entretanto, o autor também registra os problemas relativos à compreensão do termo:

Herdamos então um termo “banalizado”, e que nos cabe tornar tão pleno de sentido quanto possível. Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto e a posição que se adoptar face aos seus empregos metafóricos. (JENNY, 1979, p. 14).

De acordo com o autor, a intertextualidade, apesar de fundamental, foi mal compreendida por grande parte da crítica. E, além disso, segundo ele, os modos de ler a intertextualidade têm uma variação fundamental em razão do momento no qual essa leitura é feita. Por exemplo, quando se pensa no Renascimento, por conta da ideia de imitação, comum aos preceitos estéticos do período, a leitura dos textos tem de ser feita levando-se em conta os processos intertextuais inerentes à sua concepção.

A partir de uma ideia mais geral de Romantismo – esse marco fundamental da Modernidade – sem levar em conta as especificidades e complexidades do movimento, além de seus próprios processos de transformação interna, e colocando-o em relação ao período Neoclássico, a intertextualidade ocupa um lugar menos destacado entre as práticas de construção de texto, de forma geral. As questões relativas à cópia como modo de produção artística tiveram, *grosso modo*, seu lugar deslocado culturalmente, em nome de uma ideia de *gênio criador* e *original*. Para Jenny, certos textos parecem romper, periodicamente, com o “monolitismo do sentido e da escrita, habitados como estão pela pregnância cultural dos textos anteriores” (*idem*, p. 7), e dá, como exemplo, as obras de Joyce, Rabelais, Lautréamont, entre outros.

Embora o texto de Laurent Jenny seja ainda dos anos 70, é possível perceber que o autor já faz referência a certa *banalização* do termo intertextualidade, algo que, contemporaneamente, encontra-se ainda mais delineado. Samoyault também chama a atenção para essa característica dos estudos da intertextualidade que, em suas concepções, apresentam uma dimensão paradoxal, pois, segundo a autora há “não somente uma restrição progressiva de sua definição”, como também “uma flexibilização cada vez maior de seu uso, em proveito, com frequência, de uma hermenêutica variável

e com o objetivo razoável de melhor reagir em face das injunções das próprias práticas” (SAMOYAUULT, 2008, p. 39). Dessa flexibilização, surgem termos como “bricolagem” que, para Samoyault, guarda uma importante relação com a estética moderna, fragmentada e heterogênea.

Juvan reconhece igualmente as limitações do conceito, já que parte significativa dos teóricos tinha em mente uma concepção tradicional de intertextualidade, o que não era mais capaz de contemplar o fenômeno. Disso, é possível notar uma *generalização* do termo, apesar da centralidade do fenômeno e de sua importância, isto é, embora tenha ocorrido certo esvaziamento da palavra, os processos de intertextualidade continuaram a ser fontes extremamente produtivas de um pensamento sobre o texto literário:

Tais limitações sobre o conceito também surgiram porque os teóricos e historiadores literários, em sua recepção de Kristeva e dos pós-estruturalistas, tinham em mente fenômenos e ideias tradicionais de conexões entre textos; a partir destes, tentaram fazer generalizações sobre a intertextualidade. No entanto, a intertextualidade mais estreitamente entendida não é apenas uma mutilação do conceito geral; como resultado, uma série de termos subordinados, bastante complexos e completamente articulados, apareceu nos estudos literários. Eles [termos que apareceram nos estudos literários] foram usados para descrever mais exatamente as maneiras nas quais a intertextualidade aparece em primeiro lugar e como é marcada. Tipos precedentes (textos modelo e códigos) foram tipologizados; técnicas para evocar, integrar e remodelar o material estranho em novas estruturas foram iluminadas; a interação semântica, estrutural e funcional entre os textos foi explicada para remodelar a consciência histórica e, com ela, a história literária.⁸ (JUVAN, 2008, s.p.)

Essa seria, para o teórico, a razão pela qual a partir dessa compreensão deficitária que se seguiu à formulação inicial acerca da intertextualidade, empreendeu-se, continuamente, o estabelecimento de uma série de outros termos para que houvesse uma *especificação* da intertextualidade, passíveis de expressar as complexidades e

⁸ Such limitations on the concept also arose because literary theoreticians and historians in their reception of Kristeva and poststructuralists had in mind traditional phenomena and ideas of connections between texts; from these they tried to make generalizations about intertextuality. Yet, intertextuality more narrowly understood is not merely a crippling of the general concept; as a result, a series of quite complex and thoroughly articulated subordinate terms appeared in literary scholarship. They [terms appeared in literary scholarship] were used to describe more exactly the manners in which intertextuality appears in the first place and is marked. Antecedent types (model texts and codes) were typologized; techniques for evoking, integrating, and reshaping alien material in new structures were illuminated; the semantic, structural, and functional interaction between texts was explained in order to reshape historical consciousness and with it literary history.

nuances observáveis. Esse dado é também perceptível nas considerações de Samoyault logo acima, quando a autora aponta a ideia da bricolagem como uma tipificação recorrente da intertextualidade.

Com base nessas discussões, Juvan propõe uma noção de intertextualidade ampla, plástica, que carrega em seu bojo o signo da multiplicidade contemporânea (entendendo-se, em um primeiro momento, o contemporâneo como a etapa posterior aos anos 60), e que, apesar da generalidade, é capaz de dar pistas do fenômeno da forma como podemos observá-lo, atualmente:

(...) intertextualidade é essencialmente um fenômeno transcultural que une não apenas uma literatura nacional a outras literaturas e culturas periféricas, mas também, dentro de uma dada semiosfera, a produção literária dominante com seu passado, formas esquecidas, marginais e subalternas, ou subsistemas emergentes; finalmente, a intertextualidade estrutura a filiação e a resposta do texto a seus contextos culturais - de outras artes, discursos sociais (da política à ciência), socioletos, ideologias, modos de vida e mídia.⁹ (JUVAN, 2008, s.p.)

Para Juvan, a intertextualidade vem sendo testada, dentro dos estudos literários, como uma forma de compreensão dos mecanismos de interação intercultural e interliterária, para além das manifestações que estão mais na superfície dos textos, compreendidas como as citações, alusões, pastiches, entre outros. Há neste trabalho, o interesse em investigar formas poéticas nas quais a presença intertextual é visível na primeira camada do texto por meio de citações e referências, daí a necessidade de buscar definições mais afinadas ao que se tem contemporaneamente como *processo* e como *produto cultural*, em muitos pontos semelhantes a obras do passado, mas também com suas *proposições singulares*. Importante ressaltar que, quando se pensa em “definições mais afinadas”, não empreendo uma defesa do engessamento do termo, pelo contrário trata-se de uma defesa dessa *plasticidade*, algo também defendido por Samoyault:

⁹ (...) intertextuality is essentially a cross-cultural phenomenon linking together not only one national literature with other – including marginal, peripheral – literatures and cultures, but also, within a given semiosphere, mainstream literary production with its past, forgotten forms, and marginal, subaltern, or emergent subsystems; finally, intertextuality structures the text’s affiliation and responde to its cultural contexts – of others arts, social discourses (from politics to science), sociolects, ideologies, ways of living, and media.

Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. A noção continua sendo instável, na medida em que as teorias não lutam mais pela predominância, mas se tornou precisa na medida em que seu sentido se restringiu e que seu uso crítico precedeu seu uso exclusivamente teórico. Se se aceitar tratar fenômenos descritos por Bakhtin em termos de polifonia e de diálogo, é possível limitar a intertextualidade à aproximação de fatos textuais precisos e localizáveis, fazer dela um conceito crítico operatório e estabelecer sua tipologia. (SAMOYAUULT, 2008, p. 42)

Assim, trata-se de um termo cuja definição encontra, no decorrer de nossa tradição, diversos desdobramentos em outros vocábulos relacionados que variam de acordo com o tempo (histórico) no qual estão inseridos, ou seja, quando pensamos nas Vanguardas do início do século XX, conceitos como *recorte* e *colagem* estão afinados com as propostas estéticas do período, pensemos, por exemplo, no dadaísmo. Quando chegamos aos anos 2000, sob a influência das diversas mídias e, sobretudo, da internet, noções como *pós-produção* e *hipertexto* parecem ser as mais produtivas, isso sem pensar nas demandas ecológicas que colocam palavras como *reciclagem* na ordem do dia, não só em termos de consciência ambiental, mas também como procedimento estético. Além, é claro, de uma série de outros termos (alguns novos, outros como aproveitamento de práticas e teorias anteriores) que têm o intuito comum de melhor compreender e nomear essa utilização de textos anteriores dentro de outros textos, como por exemplo: citação, reescrita, eco, metatextualidade, repetição, paródia, pastiche, tessitura, arquivo, bricolagem, apropriação, fractalidade, mosaico, incorporação, diálogo, alusão, plágio, tradução, referência.

Importante nas reflexões teóricas acerca dessa noção é situar o tempo histórico no qual o pensamento sobre a intertextualidade se forja: trata-se da segunda metade do século XX, período que tem sido nomeado de pós-modernidade. Esse termo, entretanto, não é entendido de forma pacífica e homogênea, há, inclusive, parte significativa da crítica de diversos setores do conhecimento que tende a rechaçá-lo e, mesmo entre aqueles que o adotam, acumulam-se discussões acerca da noção. Opto aqui por utilizá-lo porque entendo que, para além das dificuldades de definição, muito do que se pensa acerca do “pós-moderno” ajuda a pensar a intertextualidade e seus desdobramentos no campo da produção artística.

2.2 O pós-modernismo e a intertextualidade

Fredric Jameson¹⁰, propõe a diferenciação entre pós-modernismo, enquanto um estilo, que se iniciou na arquitetura e, posteriormente se difundiu para as outras artes, e pós-modernidade, não como estilo, mas como uma *estrutura*. Esta é intimamente relacionada à terceira fase do capitalismo que se desenvolveu após a Segunda Guerra Mundial, e ainda se mantém até hoje, já que se baseia em características como capital financeiro, redes de comunicação, tecnologia computacional, etc., alguns dos aspectos que ainda caracterizam o capitalismo tardio, embora tenha havido uma série de mudanças em todos os níveis da vida no planeta.

David Lyon propõe que seja “interessante fazer a distinção entre pós-modernismo, quando a ênfase se dá sobre o cultural, e pós-modernidade, quando a ênfase recai sobre o social” (LYON, 1998, p. 16). Terry Eagleton (1998) também diferencia os termos, mas coloca a pós-modernidade como alusiva a um período histórico específico. Embora essas fronteiras não sejam totalmente definidas – o próprio Lyon chama essa divisão de “artifício analítico grosseiro” – adoto essa nomenclatura, não só por nos referirmos aqui diretamente a um fenômeno principalmente cultural, a literatura, mas também por ser essa a nomenclatura adotada comumente.

Para Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1979/2013), “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos (...). A função narrativa perde seus atores (*functeurs*) [*sic*], os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo” (LYOTARD, 2013, p. XVI). Silviano Santiago, no posfácio da obra de Lyotard, registra que “aos seus próprios olhos, a pós-modernidade é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada, e serve para afiar a nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano” (SANTIAGO in LYOTARD, 2013, p. 127). Isto é, o que chamamos de pós-modernidade é um período no qual há um processo intenso de desierarquização e desmistificação que contribui para que, na literatura, haja um movimento acentuado de contestação em relação aos cânones bem definidos e limitados, capazes de estabelecer

¹⁰ Utilizo aqui, dois livros de Jameson que tratam do tema do pós-modernismo e da pós-modernidade: *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*, de 1991, mas, cuja edição apresentada aqui é de 2004, e *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*, de 1998, cuja edição aqui presente é de 2006. Esclareço, porque as citações de Jameson podem apresentar essas duas datas diferentes.

uma grande narrativa da história do homem – sendo este um sujeito muito bem determinado: branco, rico, heterossexual, etc.

Outro ponto fundamental nas questões de Lyotard diz respeito às relações com o saber na pós-modernidade, já que, para ele, a partir da segunda metade do século XX, há uma mudança na forma como esse saber se formula e se distribui. Se anteriormente eram os professores e a escola que detinham o conhecimento, com o surgimento de grandes museus, bibliotecas e arquivos de acesso público é possível que cada sujeito seja capaz de construir, por si mesmo, seu percurso. Quando chegamos ao século XXI e vemos a democratização do acesso à internet¹¹ se ampliar, esse tipo de perspectiva se torna ainda mais delineada. Embora as instituições legitimadoras permaneçam atuantes, há uma grande flexibilização nas formas de aquisição e transmissão de conhecimento – o que, sabe-se, também ocasiona uma série de problemas.

Entendo que esse tipo de perspectiva dialoga com o que nos diz Fredric Jameson quanto ao fato desse “novo momento histórico” acrescentar justamente “a abolição de algumas fronteiras ou separações essenciais, notadamente a erosão da distinção anterior entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular” (2006, p. 18-19). Ao mesmo tempo em que, para Lyon, o pós-modernismo apresenta alguns fenômenos, como a contestação das premissas do Iluminismo e, algo que me interessa diretamente, “o consequente colapso das hierarquias de conhecimento, de gosto e opinião”. Segundo ele, há ainda o interesse pelo local em detrimento do universal e a troca contínua do impresso, pela tela, da palavra, pela imagem.

David Harvey, em *Condição Pós-Moderna* (1989/2012), aponta que a “ficção, fragmentação, colagem e ecletismo” são temas que dominam o projeto arquitetônico e urbanista nas grandes cidades, registrando que esses aspectos se difundem por várias outras práticas e pensamentos em outros campos, como, por exemplo, os da arte, da literatura, da psicologia e da filosofia (HARVEY, 2012, p. 96). Suas reflexões quanto à linguagem salientam o fato de que os pós-modernistas separam *o que é dito* da *forma como é dito*, o que, segundo ele, difere dos modernistas que viam essas dimensões como inseparáveis. Isso faz com que os sentidos dos textos não sejam “controláveis” ou mesmo direcionáveis.

¹¹ É importante registrar, para não incorrer no risco de parecer alienada, que esse acesso não é pleno. Entretanto, esse tipo de perspectiva mais geral é capaz de dar uma notícia relevante quanto aos processos de construção intertextual e, consequentemente, aos trabalhos dos poetas que considerarei na sequência desse trabalho.

Em relação a isso, Harvey dá como exemplo as perspectivas da desconstrução (na tradução que utilizo, apontada como “desconstrucionismo”), tal como pensada por Jacques Derrida. Segundo o britânico, a desconstrução “é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de ‘ler’ textos” (*idem*, p. 53). A partir disso, desenvolve-se a ideia de que a vida cultural é “uma série de textos em intersecção com outros textos” impedindo que haja justamente esse controle no sentido. Dessa forma, para Derrida, a colagem/montagem seria a modalidade primária de discurso pós-moderno.

Nessas considerações é possível notar as similaridades com o processo de construção da noção de intertextualidade, tal como apontada no capítulo anterior, bem como os desdobramentos das perspectivas acerca da pós-modernidade, em relação à compreensão *do que é e como se lê* um texto – entendido não só por sua via estética, mas também como mecanismo de produção de discurso sobre o mundo. Ao traçar uma história dos precursores da ideia de pós-modernidade, até chegar aos nomes que, de fato, estabeleceram os pressupostos que têm permeado as reflexões – intensas, complexas e por vezes acaloradas do termo –, Lyon aponta algumas das bases dessas ideias. Centralizando Jean-François Lyotard, Lyon também destaca nomes como Jacques Derrida e sua “desconstrução”, em meio ao estabelecimento do termo. Em referência aos dois autores, Lyon aponta: “(...) Literalmente, os autores de textos – qualquer artefato cultural – não podem impor seus próprios significados aos textos quando esses não são claramente um produto individual unicamente seu” (LYON, 1998, p. 26-27). Assim, quem recebe o texto participa ativamente na sua construção, de forma que a “colagem se torna o estilo pós-moderno”.

Todo esse processo heterogêneo se desdobra no fato de que tanto quem produz quanto quem recebe o texto (o produto cultural) está constantemente gerando significações, o que diminui, de certa forma, a autoridade de quem o elabora, trazendo para o cerne da experiência artística as noções de *processo*. Neste sentido, as ideias de um autor como Nicolas Bourriaud acerca do que ele denomina pós-produção – questão que retomo mais adiante – são pertinentes para se pensar nessas modalidades de arte concebidas no pós-modernismo. Assim, a “(...) intertextualidade é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois *textos já produzidos surgem em outros textos*, mas em um *novo contexto*. Além de todos esses aspectos, o pastiche e [*sic*] paródia também estão presentes na arte pós-moderna” [grifos nossos] (FERNANDES, 2009, p. 303).

Linda Hutcheon, cujas reflexões sobre o pós-modernismo também são importantes, sobretudo no campo do romance (precisamente, da metaficção historiográfica), pondera que o pós-modernismo, embora não possa ser considerado uma ruptura radical de paradigma, pode servir como baliza no estabelecimento de novos procedimentos. Para ela, o que é detectável em várias formas de arte e correntes de pensamento e que pode ser chamado de pós-modernismo é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Hutcheon destaca que a centralidade atual do debate sobre margens e fronteiras “[...] é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si” (HUTCHEON, 1991, p. 26). Outro ponto que a autora vai salientar é que “além de serem indagações ‘fronteiriças’, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Segundo ela, em Eliot – para ficar em um exemplo pertinente aqui – a relação intertextual apresentava uma “espécie de ansioso apelo à continuidade”, o que é justamente o ponto questionado na paródia pós-moderna, na qual se vê o tratamento irônico das referências. Entretanto, mais à frente, no mesmo volume, a autora aponta o quanto essa relação paródica e irônica da pós-modernidade não é passível de ser vista apenas de uma forma, já que “parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Essas considerações dialogam com alguns dos pontos levantados por Jameson quanto ao “apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial”, o que revela um “enorme fascínio justamente por essa paisagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos (...)” (JAMESON, 2004, p. 28). Segundo Hutcheon, esse processo de incorporação serve ainda, em alguma instância, para questionar a indústria cultural, a partir de seus próprios processos, isto é, a abolição – ou tentativa de abolir – das/as diferenças, por exemplo, entre a chamada “alta cultura” e a cultura *pop*, ou de massa, é uma forma de estabelecer um debate acerca do que se produz dentro desses meios.

Essa diluição, tal como indicada pelos autores, aponta para dois caminhos, a meu ver. Inicialmente, o que se observa é que a cultura de massa é, de fato, incorporada pelas produções contemporâneas, como ficará mais evidente nos exemplos do capítulo cinco. Entretanto, não se assimila todo e qualquer material, o que faz com que haja, de certa forma, uma marca que distingue o tipo de material utilizado. Se anteriormente, em linhas gerais, os diálogos eram construídos com grandes escritores, que fazem parte do cânone, atualmente, isso se desdobra em diálogos com artistas de outros universos, mas, majoritariamente, de universos que compõem nichos *específicos*. Isso se dá, porque hoje é possível até mesmo questionar a dimensão do conceito de cultura de massa, dadas as proporções, não só da população, mas, de toda a produção existente. Em segundo lugar, há o fato de que, embora haja todo um processo de desierarquização e de rupturas de fronteiras, o lugar de quem escreve ainda é uma posição de poder. Assim, mesmo que o poeta – ou o escritor, de forma ampla – não seja reconhecido socialmente, em termos de capital econômico e social, há ainda a dimensão do capital cultural que se interpõe. Dessa forma, quando um *artista* utiliza sua obra para fazer referência a outra, investe-se sobre ela um valor que acaba influenciado no processo de *distinção* – nos termos de Pierre Bourdieu – o que faz com que ela se destaque em relação às outras. Isso também faz com que haja, novamente, um paradoxo instaurado, tal como apontado por Hutcheon em relação à paródia.

Luciana di Leone aponta algumas das tensões relacionadas aos processos de desierarquização, no que concerne à produção de antologias virtuais – uma das possibilidades dessa “poética dos afetos” – tal como conceituado por ela em seu livro. Segundo Leone, elas funcionam como “mapas desierarquizados e progressivamente inclusivos”, mas sempre correm “o risco de sendo [mapas] desierarquizados, não conseguir distinguir as linhas que permitiriam diferenciar um mapa físico de um político”.

Ou como se, ultrapassado por seu próprio tamanho acabasse por não ter nenhum tipo de utilidade, como o inútil mapa do império chinês imaginado por Borges. Como se a desierarquização tendesse a uma indiferenciação ou a uma leitura cega, que não produz sistemas interpretativos, tal como temia De Nápoli. O desenho dessas linhas políticas dependerá, então, de quem percorrer a rede e traçar seu próprio percurso afetivo. A responsabilidade recai, novamente, no leitor do poema, no navegante da antologia virtual, no percurso que ele escolher nesse magma nominal, para recuperar, naquilo que poderia ser indecível, a potência política da escolha, a capacidade de

agir inerente ao afeto, a transitividade do poema, os sentidos dos trânsitos, a comunidade que eles desenham. (LEONE, 2014, 166-167).

Da mesma forma como nas antologias, nos processos de incorporação intertextuais, parece que a responsabilidade também acaba recaindo sobre o leitor, de quem se demanda, cada vez mais, não só a capacidade de leitura dessas referências como também um processo de julgamento dos processos propostos por essa literatura cada vez mais “transitiva”.

Entre as questões aqui levantadas, no que concerne a essa dimensão pós-moderna do uso dos bens da cultura de massa, há um elemento que dialoga diretamente com as questões relativas à intertextualidade e que é importante que seja, ao menos, mencionado: a denominada *intermedialidade* e os estudos nesse campo. Para tanto, insiro alguns elementos relacionados ao tema na seção seguinte.

2.3 Intertextualidade e intermedialidade

Há uma discussão extremamente ampla, acontecendo em vários campos do pensamento, acerca das noções que permeiam o conceito de intermedialidade. Dick Higgins, escreveu um dos primeiros textos que tentavam estabelecer uma sistematização do termo, ainda nos anos 70. Lido hoje, o texto parece deslocado da realidade, porque previa um futuro com um nível de dissolução das classes sociais absurdo e brutalmente diferente do que vivenciamos, hoje, momento no qual os multibilionários acumulam fortunas capazes de erradicar toda pobreza do mundo. Entretanto, é produtivo observar algumas de suas considerações, como por exemplo, o fato de o autor apontar que os objetos de arte mais instigantes produzidos nesse período – anos 60 e 70 – eram os mais inclassificáveis em termos de uma determinação de linguagem artística, o que também é observável em outras teorias que menciono ao longo desse trabalho. Ou seja, os estudos surgidos nesse período tentavam, de alguma maneira, dar conta de uma mudança significativa no campo da produção de arte.

Discutindo o estabelecimento desse campo de estudos, Claus Clüver – um importante pesquisador do assunto – aponta que o seu desenvolvimento deriva dos Estudos Interartes, tal como desenvolvidos no Estados Unidos, onde foram um desdobramento da Literatura Comparada, e do que, na Alemanha, passou a se chamar de

Intermedialidade. Este termo e sua área de estudos abrangiam não só as linguagens artísticas – como fica implícito no termo norteamericano –, mas faziam referência igualmente ao que se desenvolvia em outros *meios* como a televisão, jornais, etc, já que: “O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias” (CLÜVER, 2006, p. 15).

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e “mídias”, num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade. (CLUVER, 2006, p. 18-19)

No texto “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’” (2012), Irina Rajewsky destaca o quanto, da mesma forma que vimos em relação ao conceito de intertextualidade, há uma enorme profusão de termos relacionados à intermedialidade, concluindo que: “O estado de coisas atual, então, é uma proliferação de conceitos heterogêneos de intermedialidade e de modos heterogêneos em que o termo é usado” (RAJEWSKY, 2012, p. 17). Nesse sentido, cada um dos pesquisadores que se debruçam sobre fenômenos que empreendem algum tipo de diálogo entre mídias acaba estabelecendo seus conceitos de acordo com a especificidade daquilo que se observa.

Quanto ao estabelecimento do conceito, Rajewsky destaca que existe uma diferença fundamental entre as abordagens, há aquelas que consideram a “*intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental*” e aquelas que a entendem como “*categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas*” [grifos da autora] (*idem*, p. 19). Essa é uma característica comum às discussões acerca da intertextualidade. Além dessas duas diferenças, implica-se uma questão relativa àquilo que se analisa à luz das intermedialidades, ou seja, o que vai se considerar passível ou não de ser entendido como intemediático tem variações consideráveis, de acordo com a área do conhecimento

na qual se está inserido. Quando se pensa, especificamente, nos Estudos Literários, grande parte das análises que se enquadram nesse campo da intermedialidade empreendem a abordagem de episódios intermediáticos como “escrita cinematográfica, écfrase e musicalização de literatura”, além de “adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos (...)” (*ibidem*, p. 22), entre outros.

Como forma de abordagem, a autora propõe três divisões de análise da intermedialidade (que não são, entretanto, excludentes, obviamente): a primeira seria pela via das transposições midiáticas (transposições que abrangem as categorias acima); a segunda, seria a intermedialidade enquanto combinação de mídias, na qual são agrupados filmes, ópera, quadrinhos, performances, etc; e, por fim, a que mais me interessa aqui, tendo em vista o tipo de processo de produção poética que abordo, que seria a intermedialidade enquanto “*referências intermidiáticas*, por exemplo, referência, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvência, *fades* e edição de montagem” [grifos da autora] (*ibidem*, p. 25).

As referências intermediáticas analisam fenômenos nos quais se observa apenas *uma mídia* que se “constitui parcial ou totalmente em *relação à obra*, sistema ou subsistema a que se refere” (*ibidem*, p. 25), ao invés de situações nas quais ocorrem a combinação de diversos tipos de mídias. Essa ideia pode ser, dependendo das definições empregadas, comparada às ideias de intertextualidade, porém, esta teria mais compatibilidade com a noção de referências *intramídia*, uma vez que os diálogos estabelecidos seriam no âmbito de um mesmo tipo de mídia. As variações de concepção ocorrem por exemplo, dependendo-se da noção de texto que se utiliza.

Para Rajewski, as referências intermediáticas têm ainda uma dimensão importante: em razão de sua natureza específica, isto é, de serem compostas por apenas um tipo de mídia, quando um produto faz referências a outro de uma mídia diferente, essa relação é sempre pela via do “como se”, já que esse primeiro produto não tem o aparato técnico necessário para recriar efetivamente essa outra obra à qual se faz referência. Por exemplo, quando um poema faz referência a uma página de rede social, ele o faz pela via da *evocação* ou da *imitação*, pois é impossível para um poema – impresso em um livro de maneira tradicional – empreender a transposição da mídia

digital tal como a vemos em um navegador de internet ou em um aplicativo, só é possível imitá-la, só é possível remeter a ela “como se” fosse uma *timeline*. O mesmo ocorre em outros exemplos mais tradicionais, como aqueles nos quais a obra literária evoca as características de uma pintura, por exemplo.

Todo esse debate acerca das mídias, e dos diálogos possíveis entre elas, leva a um ponto que considero relevante para se pensar nas produções que avaliaremos na sequência: isso tem relação com a noção de *arquivo* – já que este contempla diversos tipos de materiais advindos de diversas mídias diferentes. Raul Antelo, em uma comunicação durante um evento que discutia os caminhos da História da Arte, em Curitiba, no ano de 2015, considerava que, a partir dos anos 60 presenciamos a queda da biblioteca e a emergência do arquivo. Essas são algumas perspectivas que o autor também aponta no artigo “O arquivo e o presente”, no qual discute aspectos do texto “Literaturas pós-autônomas”, de Josefina Ludmer – que retomarei mais adiante. No trabalho em questão, Antelo reflete quanto à mudança de estatuto da literatura, pós anos 60: “(...) enquanto houve autonomia literária, o modelo de acumulação foi bibliotecário (organizado, hierárquico). Sob a pós-autonomia, porém, a acumulação obedece à lógica do arquivo e o conjunto é, fatalmente, arbitrário e anárquico” (ANTELO, 2007, p. 48). Hutcheon afirma, citando Michel Foucault que o “pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte ‘dentro do arquivo’ (FOUCAULT, 1977, p. 92), e esse arquivo é tanto histórico como literário” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

No verbete “Arquivo” do *Indicionário do contemporâneo* (2018), há uma reflexão sobre as tensões que permeiam a composição de qualquer tipo de coleção, de antologia, de arquivo, destacando o quanto a perspectiva positivista colocou no centro desse debate as noções acerca da ordem e da razão. Nesse sentido, os “museus da modernidade passaram a se caracterizar pelos objetos que capitalizavam, assim como o sujeito moderno pelos conhecimentos que era capaz de acumular” (PEDROSA et al, 2018, p. 16-17). Em contraposição a essa subjetividade positivista, existe a possibilidade de se pensar os arquivos de outra forma, para além dessa dimensão ordenadora.

Entende-se o arquivo também como um lugar em disputa, uma vez que ele não “representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói”, assim, “o que está em jogo é o poder sobre o arquivo, a legitimação de uma propriedade, de uma posse ou de uma assinatura” (*idem*, p. 22). Essa é uma das questões levantadas por Jacques

Derrida, em *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana* (1995/2001), quando o autor discute as duas possibilidades de compreensão do termo em sua raiz etimológica, enquanto “começo” e “comando”, sendo que é justamente essa segunda opção o que se desdobra no arquivo como um lugar de tensionamentos. Baseado em Freud, Derrida estabelece a noção de “mal de arquivo”, já que, nos processos psíquicos, a pulsão de morte trabalha sempre por exterminar a memória – seja ela coletiva ou individual.

Com Freud, sem Freud, às vezes contra Freud, Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo” a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória. (DERRIDA, 2001, p. 9).

Conforme apontado por Raul Antelo: “O arquivista ou o curador, geralmente funcionários do clero secular com que o Estado celebra o culto de sua própria imagem, de tudo entendem, porque nada discriminam, *de modo tal que tudo, absolutamente tudo, vai parar no arquivo*” [grifo nosso] (ANTELO, 2007, p. 45). Assim, embora a consideração de Antelo remeta aos responsáveis pelo arquivo, é interessante observar o fato de que o arquivo é capaz de tudo armazenar, distinguindo-se, *grosso modo*, de uma concepção tradicional de biblioteca, na qual só se armazenam livros ou, ao menos, obras que já passaram por algum tipo de *crivo*. Marjorie Perloff, em *O gênio não original* (2013) também destaca as atribuições que o arquivo tem recebido, no século XX: (...) “A constatação do fato”, chamava-no Ezra Pound, e o sentido real fornecido pela documentação arquivista são o cerne dos *Cantos* de Pound e das *Passagens* de Benjamin” (PERLOFF, 2013, p. 174).

2.4 Intertextualidade e as perspectivas contemporâneas

Retomando as questões acerca da pós-modernidade, Jameson, ao falar da estética da sociedade de consumo pós-moderna, lembra a principal objeção feita aos conceitos de pós-modernidade: normalmente, diz-se que os aspectos gerais desse período não são “absolutamente novos, mas, sim, características abundantes no próprio

modernismo ou no que eu [Jameson] chamo de alto modernismo” (JAMESON, 2006, p. 40), e continua:

Devo limitar-me a sugerir que rupturas radicais entre períodos em geral não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, ao contrário, a reestruturação de certos elementos já dados: aspectos que em um período ou sistema anterior eram subordinados agora se tornam dominantes, e aspectos que tinham sido dominantes tornam-se agora secundários. Nesse sentido, tudo o que descrevemos aqui pode ser encontrado em períodos anteriores, notadamente dentro do próprio modernismo. Meu argumento é de que até hoje esses têm sido aspectos secundários ou menores na arte modernista, muito mais marginais que centrais, e de que temos algo novo quando eles se tornam os aspectos centrais da produção cultural. (JAMESON, 2006, p. 41)

Isso nos ajuda a entender, por exemplo, por que os procedimentos de citação de Eliot, Joyce e mesmo de Oswald de Andrade só vieram a se tornar uma característica mais difundida a partir da segunda metade do século XX e, sobretudo, nas décadas iniciais dos séculos XXI. Trata-se de um elemento que não é de todo novo, mas que subverte mesmo essa noção da novidade como aspecto central na criação artística.

Essa é também uma perspectiva que coaduna com o posicionamento aqui assumido: esse período é um importante ponto de inflexão, no qual vemos o *tipo* de intertexto se modificar. Isto é, anteriormente, a intertextualidade se dava, preponderantemente, entre textos literários (de outros tempos, línguas e culturas), porém, com a passagem à cultura de massa, o intertexto passou a contemplar uma série de outros textos das mais variadas matrizes, mídias, suportes, naturezas. Desses processos emergem, ao menos, dois pontos a serem destacados: o primeiro trata das disputas entre posicionamentos que entenderão esses processos de incorporação como “menores”, isto é, como menos poéticos, e outros que levarão adiante esse projeto, através dessa intensa incorporação de diversas matrizes discursivas. O segundo ponto relaciona-se com uma ambiguidade instaurada por aqueles que assumirão esses processos de incorporação: quando um poema assimila discursos e referências externos, sejam eles quais forem, desenvolve-se um processo de *capitalização* desses discursos, isto é, eles passam a ter capital simbólico, gerando um tensionamento nisso que antes parecia ser apenas uma proposta pluralista.

Nesse sentido, essa característica pode ser vista como um elemento *fragilizador* da poesia contemporânea, apontando para sua incapacidade de criação de *novas*

discursividades poéticas, o que ratificaria as perspectivas apocalípticas acerca da produção artística do momento presente que a apontam como *menor*, em relação a momentos anteriores. Entretanto, alguns autores reconhecem nesses procedimentos as potencialidades da poesia contemporânea. Vera Toledo, em seu texto “Intertextualidade na poesia contemporânea” – escrito ainda nos anos 90, sobre os poetas Rubens Rodrigues Torres Filho, Paulo Henriques Britto e Sebastião Uchoa Leite –, aponta para essa “positividade” da intertextualidade, já que ela permite à poesia uma forma de se relacionar e ressignificar uma característica essencial de nosso tempo: a tendência à fragmentação dos discursos, conferindo “uma possível estruturação ao estilhaçamento dos discursos” (TOLEDO, 1996, p. 164)

Esse *estilhaçamento* da experiência contemporânea é reconhecível em vários outros discursos não só sobre a arte, mas também sobre nossas práticas sociais e culturais de forma ampla, traduzindo-se como um elemento presente na experiência da modernidade e que se tornou ainda mais presente na pós-modernidade. Roger Chartier (1998), historiador francês, aponta que, depois do século XVIII, os leitores passaram a fazer o que ele chama de leitura extensiva: realizada por um leitor que tem acesso a muitos textos ao mesmo tempo e que os lê em profusão, em oposição à intensiva, feita de forma profunda, mas concentrada em poucos textos. Quando chegamos ao mundo da internet e das facilidades de publicação essa dimensão da leitura extensiva se torna ainda mais presente, gerando o *estilhaçamento* dos textos e referências: pensemos em uma janela de navegador, na qual diversas abas se abrem para inúmeras mídias que são assimiladas continuamente.

O estatuto da intertextualidade como recurso se faz através do estabelecimento de um modo de produção que abala a linearidade do texto poético. Esse passa a ser um espaço onde os caminhos da leitura são sempre bifurcados, utilizando-se de um vocabulário não original porém já referendado e já estamentado por outro texto. O poema é um espaço de soma de outros discursos, onde os originais cedem o papel da fala ao texto que enuncia, passando à função de enunciados. O texto “citado” não fala mas é falado. Não há um estilhaçamento total de seus significados, mas readaptação e reorientação do seu caráter conotativo. (TOLEDO, 1996, p. 163).

Desse universo das leituras múltiplas, a noção de *hipertexto*, da forma como foi pensada por George Landow, se expande não só para uma reflexão acerca dos conteúdos *online*, mas como uma ideia que se debruça sobre nossos sistemas de

pensamento: nós absorvemos e lidamos com uma quantidade enorme de informações que se organizam formando *redes* e conexões que não obedecem a classificações pré-concebidas. Assim, a poesia produzida contemporaneamente parece dramatizar o tempo toda essa dimensão da *rede* e das *conexões*. Nessa poesia, Homero, os Beatles, Shakespeare, o pasteleiro da esquina, uma sessão parlamentar, o estatuto do PCC, podem ser associados na construção de uma dicção poética que deixa à vista a dimensão essencial de nossas construções discursivas e sociais, isto é, a alteridade. Laurent Jenny destaca justamente essa dimensão:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p. 21).

Luciana di Leone, em seu *Poesia e escolhas afetivas* (2014), parte das noções filosóficas de *afeto* reelaboradas, a partir de Baruch Espinoza, por Gilles Deleuze, Félix Guattari e outros pensadores contemporâneos como Maurice Blanchot, Giorgio Agamben e Roberto Esposito, para pensar algumas características que a autora julga comuns nas poesias brasileira e argentina. Para Leone, não se reconhece, em ambas, nenhum tipo de projeto ou de programa, como argumentado por outros críticos. Entretanto, existe um *traço* destacável em parte dessas obras denominado como um desejo de “fazer junto” ou mesmo, por oposição, de dramatizar a impossibilidade da comunidade, através dos modos de escrita que emergem nessas produções. Essa dimensão *afetiva*, tal como apontada pela autora, coaduna a noção da poesia contemporânea como um discurso que deseja representar em sua forma não só a fragmentação das referências no mundo moderno e contemporâneo, mas também a desierarquização dessas referências, o que é feito justamente através da *intertextualidade*, seja pela via da citação ou das epígrafes e dedicatórias dos poemas.

Podemos apontar que, se algo caracteriza a produção das últimas décadas, são as trocas, as parcerias e os projetos coletivos. Fato ainda

mais evidente se levarmos em conta a explicitação dessa vontade nas dedicatórias de livros ou poemas a outros poetas ou amigos, as citações mútuas, os agradecimentos públicos, os prefácios e orelhas, todas práticas tradicionais na vida literária, mas significativa e insistentemente reencenada pela poesia das últimas décadas. (LEONE, 2014, p. 26).

Leone aponta ainda para algo que pode ser pensado como um “modo de editar, escrever e ler que investe no que a edição, a escrita e a leitura têm de prática ‘coletiva’ na qual o autor se dissemina, deixando de ser garantia do sentido e dono do escrito, deixando de apelar a uma ‘voz própria’ (...)” (*idem*, p. 22-23). Segundo ela, essas características, que apontam para as “escolhas afetivas” da poesia, acabam por colocar em tensão as habituais oposições entre o eu e o outro, “recolocando no centro da discussão o viés relacional da poesia e sua participação no mundo, ou seja, a sua não autonomia” (*ibidem*, p. 27).

Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (2009a), apontava o quanto, atualmente, as práticas no universo das artes têm se dado por meio de atividades coletivas que tentam, de alguma forma, restaurar a convivialidade, em espaços não mercantilizados. Ou seja, “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro’ entre observador e o quadro, a elaboração coletiva de sentido” (BOURRIAUD, 2009a, p. 21). Entretanto, o crítico exclui de suas considerações a literatura (e outras formas de arte, como o cinema por exemplo) já que, segundo ele, estas práticas remetem ao consumo privado e individual. Parece-me que ele, embora desenvolva uma teoria que considero muito interessante, acaba se fechando em uma perspectiva de literatura um pouco mais estreita que desconsidera essas dimensões apontadas, por exemplo, por Luciana di Leone e Marjorie Perloff.

As características apontadas por Leone, quanto a essa dimensão relacional, assemelha-se com o que se vê em relação aos mecanismos de produção e leitura das obras de Eliot e Joyce: *work in progress* e coletividade – questões a serem retomadas. Ou seja, são alguns aspectos que surgiram nas obras desses autores e que encontram hoje a possibilidade de se disseminar largamente, dadas as características do mundo contemporâneo, organizado, pela lógica das redes. Essa perspectiva da *coletividade* aciona outros meios de produção e circulação das obras que não são somente as citações e referências, mas que dialogam com elas:

Ganham visibilidade aquelas [formas de produção e circulação artística] que, pelo contrário, se mostram capazes de *organizar* esses afetos – inclusive retomando a perspectiva de Spinoza. Assim, práticas de edição, organização, antologização e curadoria se tornam matrizes para a produção de trabalhos coletivos ou individuais que partem de premissas de *perlaboração* e *uso* da tradição disponível. Dessa forma, o sentido do trabalho artístico se redefine enquanto mediação e intervenção, e já não como uma proposta autônoma e negativa em relação a outras esferas da sociedade. (LEONE, 2014, p. 51-52).

As formas de citação, mais uma vez, continuam a se alterar. No entanto, o princípio básico da biblioteca – que com a internet talvez tenha se tornado, de fato, a Biblioteca de Babel, de Jorge Luís Borges – se mantém e se alarga: ela passa a conter agora não só os textos das mais diversas tradições literárias, mas também os textos produzidos na internet, por meio de publicações ou mesmo de mensagens pessoais – o arquivo. Formando uma imensa rede intertextual que permite a ampliação da própria memória do poeta, na forma de uma memória digital, que continua, ainda assim, a ser um gênio *não-original* que dá ao caos de referências um sentido, mais ou menos acabado, e o devolve ao mundo, em forma de poema.

Porém, antes que se construa um cenário demasiadamente positivo, é importante considerar que a promessa da rede como sinônimo de horizontalidade precisa ser sempre colocada sob tensão, algo que a realidade social e política na qual nos inserimos nos mostra continuamente. E mesmo o trabalho de algumas editoras e editores apontam para isso: a coletividade e a impressão de cooperação, em vários momentos, acabam por fortalecer um circuito que se retroalimenta e, assim, se aliena.

3. A INTERTEXTUALIDADE E AS VANGUARDAS

This fragments I have shored against my ruins.

T. S. Eliot

I am quite contente to go down to posterity as a scissors-and-paste man.

James Joyce

3.1 *Aemulatio* como método de composição

As obras apresentadas na introdução foram produzidas nos últimos anos, o que direciona minhas reflexões para o tempo presente. Entretanto, para estabelecer um recorte temporal em relação à intertextualidade, é preciso, em um primeiro momento, entender que não se trata de um fenômeno exclusivo de nosso tempo.

Desde a Antiguidade Clássica, o diálogo entre textos é uma prática comum. Aliás, é com base em mecanismos de *cópia* ou de *reelaboração* de textos anteriores que grande parte de nossa tradição literária ocidental se formou. Teóricos, como Marko Juvan em seu livro *History and Poetics of Intertextuality*, registram que aquilo que compreendemos, contemporaneamente, como intertextualidade é reconhecível, nas concepções de autores como Aristóteles, Cícero e Horácio, dentro dos estudos da Retórica e da Poética.

Ainda na tradição greco-latina, é possível localizar, por exemplo, a produção dos centões, composição “formada por uma ‘manta de retalhos’ (do latim *cento*) de sentenças, expressões alheias, versos ou melodias de vários autores (*pot-pourri*), ou de um só autor [grifos do autor]” (CENTÃO, 2009, s.p.). Os versos utilizados, normalmente, eram conhecidos do público e formavam obras, poéticas e musicais, com um sentido totalmente diverso dos textos de onde foram extraídos. Homero e Virgílio foram autores muito utilizados como a base da composição dos centões e essa prática se estendeu por diversos contextos.

A noção de *mimesis* foi empregada para referir-se não apenas aos mecanismos de *imitação* na natureza, presente nos textos literários, mas também como uma forma de se pensar as relações *entre* os textos literários: os “bons escritores”, canônicos, nos quais se reconhecem a plena utilização das técnicas literárias e retóricas, deviam ser escolhidos como modelos e, conseqüentemente, copiados por seus sucessores. Esses são

aspectos teorizados por autores como Horácio, na *Arte Poética*, e Quintiliano, no livro dez da *Instituição oratória*, por exemplo, nos séculos I a.C. e I d.C. respectivamente.

Pensando em um tempo mais recente e escolhendo somente um exemplo entre muitos, é possível lembrar das prerrogativas de Joachim Du Bellay em seu célebre texto *Défense et illustration de la Langue Française* (1549). No texto em questão, Du Bellay defendia que para que houvesse uma renovação da poesia francesa, era preciso que a poesia medieval, de base oral, composta por rondós, baladas e canções – vulgar, segundo ele –, fosse substituída pelo modelo greco-latino, representado pelas produções dos grandes nomes dessa tradição clássica, como Virgílio, Ovídio, Propércio e Marcial.

Embora haja, no decorrer da história literária ocidental, uma série de obras nas quais se reconheçam processos de intertextualidade e embora a crítica tenha considerado esses procedimentos em suas reflexões, é possível observar algumas mudanças nas estratégias empreendidas por cada geração. Pensando nessa prática a partir do Renascimento, Rui Manuel Nobre Santos, no artigo “Nada se perde, tudo se transforma: a imitação dos modelos como princípio de criação artístico-literária” (2016), destaca:

Os conceitos de imitação e de emulação com os processos que lhe subjazem, resistem durante a Idade Média, acabando por recuperar o seu fôlego no período clássico europeu, entre o Renascimento e o Iluminismo, e por fundamentar toda a criação artística europeia até o século XVIII. É axioma inquestionável o que fixa os Antigos como modelo de reutilização pelos Modernos. Esta temática é recorrente em diferentes tratados de retórica e poética e suscitou inclusivamente inflamadas polémicas. Sem se colocar em causa o ideal da Antiguidade e os processos em si mesmos, discutia-se acerrimamente os caminhos a seguir, em especial a fonte onde beber, se num modelo exemplar, por excelência, se em distintos, mas sempre os melhores. Trata-se, no fundo, da distinção entre imitação simples e servil, por um lado, e a imitação composta e eclética, por outro, a que já nos referimos. (SANTOS, 2016, p. 2-4)

Como apontado pela citação, mesmo em um contexto mais fechado, com regras de criação artística mais, *grosso modo*, bem definidas, as noções relativas aos procedimentos de emulação, imitação, glosa, não eram um ponto totalmente pacífico. Havia muita discussão em torno da melhor maneira de fazê-lo e, nesse caso, em quais trabalhos se basear, para além dos grandes nomes canônicos. Thiago César Saltarelli, no artigo “Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII” (2009), faz um percurso rápido, mas eficiente até chegar ao

estabelecimento da noção de uma ideia de *mimesis* semelhante ao que se desenvolveu no período que interessa a ele analisar, isto é, posteriormente ao século XVI. Segundo o autor:

Retomando a questão do desenvolvimento do conceito de *mimesis*, observamos que a natureza deixa de ser referência absoluta para se tornar apenas um modelo da imitação, cujo procedimento não é uma cópia, mas uma razão, uma *ratio*. Com o tempo, essa noção de modelo começa a se deslocar do âmbito da natureza para o âmbito da própria arte. (...) Assim, desde que alguns escritores foram consagrados pela tradição como exemplos de excelência artística e agrupados num cânone, tornaram-se paradigma para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos. Com isso, a *mimesis* ganhou também o estatuto de imitação de escritores canônicos, cujos gêneros, linguagem e estilo foram mimetizados por muitos artistas. Essa forma de *mimesis* estará largamente presente na produção poética a partir da Renascença. (SALTARELLI, 2009, p. 254)

João Cezar de Castro Rocha, em *Machado de Assis – por uma poética da emulação* (2013), tenta, como já o haviam feito autores como Roberto Schwarz e Sergio Paulo Rouanet, construir uma interpretação para a guinada essencial pela qual passou a escrita de Machado entre seus primeiros romances e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) – esse ponto de inflexão essencial em sua carreira. Para Rocha, um evento fundamental nessa guinada teria sido a publicação de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, que teria imposto a Machado a necessidade de superar essa obra, o que ele teria feito com base na *emulação* – isto é, a imitação de determinados autores que, por sua excelência, são considerados modelos. Assim, seria a partir de um gesto literário anacrônico que Machado teria promovido toda a renovação de sua obra. Então, Rocha se ocupa em formular toda uma série de questões ao redor da noção clássica de emulação e em respondê-las por meio de exemplos retirados do percurso de escrita de Machado, atualizando a noção e construindo uma “poética da emulação”. Interessam-me menos aqui as questões diretamente relacionadas à obra de Machado do que as considerações pertinentes de Rocha acerca da emulação e que dialogam com as perspectivas dos outros autores que aponte.

Segundo ele, o “sistema literário pré-romântico exigia que se partisse do condimento alheio para confecção de tempero próprio” (ROCHA, 2013, p. 157), metáfora que, segundo ele, é bem machadiana, e que incorpora ainda o gosto de Machado pelo uso do verbo “ruminar”. Para Rocha, estabelecer uma continuidade (ou

mesmo uma equivalência) entre os atos da *aemulatio* e o de ruminar exige que se entenda o processo estabelecido entre eles, já que “se a ruminação pressupõe um ato interpretativo, a técnica da *aemulatio* necessariamente vai além, propondo um ato inventivo através da incorporação do alheio. Hermenêutica com dentição afiada, o resgate anacrônico da *aemulatio* possui sabor antropofágico” (*idem*, p. 159). Ao que o autor ainda acrescenta:

(...) O mais sério é que, no ritmo binário entre o alheio e o próprio, entre o cá e o lá, a *aemulatio* perde vigor, pois ela se alimenta da oscilação permanente entre os dois polos. Afinal, sua prática demanda a adoção prévia de um modelo e, ao mesmo tempo, a crítica posterior do modelo adotado; somente assim a *imitatio* deixa de ser resultado final – mera cópia –, convertendo-se em ponto de partida de um processo de *invenção* – meta de todo artista. (ROCHA, 2013, p. 161)

Essa dimensão que compreende a necessidade de não apenas emular, mas de, em alguma medida, superar o modelo está presente desde a Antiguidade. Entretanto, era sempre preciso que esse processo se desse na medida correta, já que era importante que se reconhecesse o modelo utilizado, além disso, havia a necessidade de escolher adequadamente os modelos. No *Tratado da imitação*, Dioniso de Halicarnasso propõe que se copie de várias fontes diferentes e não apenas de uma, no intuito de selecionar o que há de melhor em cada uma. “As ideias de imitação de mais de um modelo e de superação desses modelos anteriores podem estar na base de uma progressiva imitação de escritores contemporâneos a partir de fins do século XVI” (SALTARELLI, 2009, p. 257).

Nesse ponto é interessante lembrar que o termo grego traduzido pelos latinos como *aemulatio* é *zélōsis*, o qual está na origem da palavra portuguesa *zelo*, mas também da espanhola *celo*, da francesa *jalousie* e da italiana *gelosia*. Enquanto no português a palavra denota cuidado ou proteção, no espanhol, no francês e no italiano ela significa ciúme, inveja. Essa polissemia gerada na evolução do sentido da palavra define bem a relação do escritor com seu modelo: trata-se de uma relação dúbia, de cuidado e ciúme, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que o escritor admira seu modelo, guarda-lhe inveja, mas uma inveja positiva. (SALTARELLI, 2009, p. 255)

Essa diferenciação estará presente, muito tempo depois, na Renascença francesa, em textos como os de Pierre Ronsard, no qual o autor diferencia a inveja da emulação: “Enquanto a inveja gera malícia e corrói o coração daquele que a nutre, a emulação

estimula o respeito e a admiração” (*idem*, p. 255). Assim, a “categoria da *aemulatio* (...) sobreviveu durante a Idade Média latina e chegou com força ao período denominado clássico, entre a Renascença e o Século das Luzes” (*ibidem*, p. 256).

Da querela entre os antigos e modernos, sobretudo na França, mas também em Portugal, surgem questionamentos quanto à possibilidade de usar, ou não, os contemporâneos como modelos – já que, em uma acepção mais tradicional, impunha-se a necessidade de emulação somente dos modelos da Antiguidade Clássica, tendo em vista a *superioridade* apresentada por eles. Desse processo, surgem propostas mais *modernas* que aceitam a emulação dos poetas contemporâneos, admitindo-se que eles possam ser melhores que os antigos. Assim, a glosa torna-se um processo comum. Saltarelli a entende de duas formas: primeiro, como a incorporação de versos de outro autor em meio aos seus próprios versos; e segundo, como uma espécie de comentário ao trabalho alheio, assim:

De certo modo tal acepção retoma e conclui nosso percurso, pois a concebemos como reescrita, releitura ou interpretação de um outro texto, de um tema, de um estilo, de um gênero desenvolvido por outrem. Nessa acepção a glosa se confunde com a própria imitação. Podemos entendê-la como a retomada das tópicas e das convenções retóricas de um escritor consagrado pela tradição como modelo, seja ele “antigo” ou “moderno”. Em suma, o ato de glosar – e, em seu sentido lato, entendamos também mimetizar, imitar, emular, canonizar etc. – define bem a vasta literatura chamada de clássica compreendida aproximadamente entre o século XVI e o XVIII, ou entre a Renascença e o Iluminismo, período também denominado de Era clássica, por diversos historiadores da literatura. (SALTARELLI, 2009, p. 262).

À medida que nos afastamos desse período e entramos no Romantismo, algumas mudanças fundamentais são operadas nos paradigmas de produção poética. Um deles é o fato de que a poesia se torna cada vez mais subjetiva, fazendo com que as categorias de criação e originalidade se sobressaíam. Há alguns trabalhos críticos que traçam reflexões acerca dessas relações, como é o caso do famoso livro *A Angústia da Influência* (1973/2002), de Harold Bloom, particularmente interessado nessa transição do Neoclassicismo ao Romantismo – discussão que empreendo na seção seguinte, para chegar na transição do Romantismo às Vanguardas.

3.2 Do Romantismo às Vanguardas

No livro em questão, Bloom se debruça sobre o tema das “relações intrapoéticas”, com o intuito de verificar as maneiras através das quais se dão as aproximações e afastamentos entre diferentes gerações de poetas no decorrer do tempo. O autor estabelece uma divisão temporal que se inicia no período moderno, pois, para ele, a *influência* é um fenômeno típico deste período, dessa forma, estabelece-se um rompimento, ao diferenciar a *influência* dos processos anteriores de *mimesis*, repetição, entre outros.

Segundo Bloom, a questão da *influência* seria distinta disso que entendemos como os métodos de *imitação* que tínhamos nos períodos da Antiguidade Clássica e no Renascimento, porque, nestes, as relações entre os autores precursores e os mais jovens, se dava à guisa de um mecanismo coletivo, baseado em uma série de regras e métodos. Os *bons* poetas gozavam de um reconhecimento explícito e público, e a *imitatio* seguia regras pré-estabelecidas. Os textos resultantes disso, isto é, o produto final, apresentavam características próprias, mas sempre dentro de um limite que obedecia aos padrões de base.

No Romantismo, período no qual nota-se uma “guinada subjetiva” que ocasiona a emergência do “eu” como ponto de partida da enunciação poética na poesia, a “sombra” lançada pelos precursores vai se tornando mais delineada, ao mesmo tempo que permite, por parte dos novos escritores, gestos mais singulares de diálogo e apropriação dos textos anteriores. Daí a ideia, de Bloom, de nomear essas relações “intrapoéticas”, ou mesmo intertextuais, como *influência*, dando à subjetividade um peso maior. Para o autor, compreende-se “a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55). Importante destacar que o referencial de Bloom – com todos os problemas que podem advir disso – é bem restrito, já que se trata de uma análise do mundo anglófono, e que o próprio crítico teve, no decorrer de seu percurso, uma série de posicionamentos sensíveis e profundamente excludentes que não dialogam com minhas perspectivas. Entretanto, me interessa menos uma crítica a esses pontos de seu trabalho do que me utilizar de algumas de suas ideias para apontamentos que são pertinentes aqui, na elaboração dessa espécie de linha do tempo.

No decorrer do livro, Bloom propõe, então, seis “ciclos revisionários” que buscam compreender *como* um poeta se *desvia* de outro. O primeiro deles é o *Clinamen*, palavra latina que designa justamente “desvio”, utilizada por Lucrécio (séc. I a.C.) para tratar das alterações de rota imprevisíveis dos átomos ao se chocarem entre si. Nesse ciclo, Bloom fala do arquétipo do “poeta forte” que seria, para o crítico literário, o equivalente de Satanás do *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (1608-1674). Este personagem perde a batalha com os anjos de Deus e quando atinge o fundo do abismo – no ato de sua “queda”, ao ser lançado para fora do Paraíso –, chega também ao máximo de consciência e, ao invés de lamentar, levanta-se e trata de “reunir tudo o que resta”, criando outro mundo e alterando assim o rumo da história. “Ali e então, nesse mal [a queda], ele [Satanás] descobre seu bem; escolhe o heroico, conhecer a danação e explorar os limites do possível dentro dela” (BLOOM, 2002, p. 71). Para Bloom, da mesma forma que o Satanás de Milton, o poeta forte é aquele capaz de reunir o que resta da história literária e de forjar um novo destino para ela, através de sua própria criação poética, construindo, em relação aos poetas anteriores a ele, os ciclos de influência poética.

A influência poética não se forja através de um ato de generosidade do poeta em relação ao seu precursor, respeitando demasiadamente suas práticas e propostas estéticas. Quando se forja uma influência baseada na total reverência do poeta em relação a seu predecessor não se tem como resultado um “poeta forte”. Para que este exista é necessário que haja uma “leitura distorcida” do poeta anterior, isto é “um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (BLOOM, 2002, p. 80), compondo um deslocamento em relação ao que já se produziu.

Além do *Clinamen*, há ainda outras categorias possíveis para se pensar as relações entre os poetas: *Tessera*, *Kesosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apophrades*. No entanto, todos esses ciclos se sobrepõem à noção inicial já contemplada pelo *Clinamen* (de “desvio”), o que é registrado pelo próprio Bloom: “O clinamen, ou desvio, é necessariamente o conceito de trabalho central da teoria da Influência Poética, pois o que divide cada poeta de seu pai poético é um caso de revisionismo criativo” (p. 91). Isso que o crítico denomina de “revisionismo criativo” já insere uma noção essencial ao período posterior, o Romantismo, que é a ideia de “criatividade”. Esta, por sua vez, é, inegavelmente, um dos pontos mais distintivos do Romantismo em relação à corrente artística anterior, sobretudo, pelo estabelecimento da noção de *gênio*, associada às de

invenção e originalidade. Embora, como vimos, a emulação contemplasse uma dimensão de criação, esse não era o ponto central da atividade poética.

O Romantismo acabou por se forjar como o momento essencial da formação de uma consciência *moderna*, em relação a muitos valores políticos, sociais e estéticos que regem, ainda hoje, muito do que se tem, em diversos campos, como princípios essenciais, tais como nação, tradição. Especificamente, no campo da arte, o valor da *originalidade*, da *novidade* e da noção quase transcendente de *gênio* continuam a regular, de maneira manifesta, os círculos de produção artística erudita e popular, mesmo que essa inovação obtida seja apenas aparente e, em inúmeros momentos, consista justamente na apropriação de modelos anteriores.

A ideia de que o artista deva buscar a *inspiração* em seu próprio *eu*, em sua subjetividade (e nesta em contato com a natureza), representa uma ruptura em relação aos modelos de criação estética que vigoraram até o fim do século XVIII. Com base nisso, Bloom dirá que só é possível pensar a influência até esse período, já que, posteriormente, os processos de criação passaram a se relacionar intimamente com as questões individuais de cada poeta e deixaram de guardar, hipoteticamente, uma conexão com as obras e artistas predecessores.

Os elogios dos pré-românticos alemães à criação genial exaltavam seu caráter mais natural e subjetivo do que regado e objetivo. Seria olhando diretamente para a natureza, e não para como os clássicos a apreenderam, que nos juntaríamos a eles. “Nisso Shakespeare é o grande mestre, justamente por ser sempre e unicamente servo da natureza”, diz Herder. No lugar da apropriação neoclássica das lições poéticas aristotélicas como referência para a criação, surge o gênio. Hamann, cujo pensamento está nas origens do romantismo, afirma que o gênio “substitui em Homero o desconhecimento das regras artísticas, depois dele pensadas por Aristóteles”, assim como “substitui em Shakespeare o desconhecimento ou o desprezo das próprias leis críticas”. Ironicamente, o também pré-romântico Lenz pergunta se “a natureza pediu conselhos a Aristóteles, para ser genial”. Se ela não precisou, os artistas modernos também não precisam. Eles devem se fiar na natureza, se querem criar originalmente suas obras. (DUARTE, 2011, s.p.)

Esse princípio da criação *única*, fruto da inspiração genuína do espírito artístico, como apregoada pelos românticos, oblitera algo que hoje nos é mais claro, teoricamente, isto é, a concepção de que *todos* os processos de criação artística se dão pela via do diálogo com as obras que compõem seu universo estético, sejam as do

presente ou as do passado. Ou seja, sempre haverá, por mais dissonante que seja uma obra, algum nível no qual ela se relaciona com as demais produções, nem que seja pela via do dissenso ou da dissonância. Porém, essa é uma compreensão contemporânea, fruto também do que se construiu entre os séculos XIX e XX, em diversas áreas do pensamento e da produção artística.

Octavio Paz, em seu texto “O ocaso da vanguarda”, que integra *Os filhos do Barro* (1974/2013) – fruto das conferências de Paz em Harvard no ano de 1972 –, destaca as semelhanças entre Romantismo e as Vanguardas, algo comum em outros autores. Segundo ele: “Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e se vinga com a ironia ou com o humor – armas que destroem também quem as usa; em ambos, enfim, se nega e se afirma a modernidade” (PAZ, 2013, p. 109). Assim, a recusa do Romantismo, empreendida pelas Vanguardas, era em si mesma um gesto romântico, trazendo em seu bojo aquilo contra o que se colocava:

Não obstante, nenhum deles [críticos] se deu conta da relação peculiar e, na verdade, única, da vanguarda com os movimentos poéticos que a antecederam. Todos tinham consciência da natureza paradoxal de sua negação: ao negar o passado, eles o prolongavam e assim o confirmavam; nenhum deles percebeu que, ao contrário do romantismo, cuja negação inaugurou essa tradição, a deles a concluía. A vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura (PAZ, 2013, p. 109).

Há ainda outras semelhanças, como o paradigma político de duas grandes revoluções: no Romantismo, a Francesa, e, nas Vanguardas, a Russa; e um forte desejo de aliar a arte com a vida – que seria a semelhança mais notável –, enquanto proposta ética, estética, política e, com isso, interferir diretamente na realidade. Paz, ainda, entende que o nascimento da poesia moderna se deu com o início do Romantismo, no final do século XVIII, e estendeu-se até o século XX.

Assim, na passagem do século XIX para o século XX, há um novo ponto de inflexão que resultará nos movimentos de Vanguarda e que estabelecerá importantes tensionamentos nos paradigmas estéticos. Ao mesmo tempo em que se mantém uma série de produções artísticas pautadas pela rubrica do *novo*, do *original*, temos também um grupo de artistas que aceita a não-originalidade como princípio e que incorpora, de forma radical, as atividades de colagem, bricolagem, citação e afins, em suas obras artísticas. Leyla Perrone-Moisés registra, no texto *Crítica e Intertextualidade* (1978),

justamente esse período como o momento no qual se dá uma modificação considerável na presença do intertexto:

Portanto, a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumindo implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distância claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (MOISÉS, 1978, p. 59-60)

Do grupo de artistas que representam essa alteração, podemos destacar, na poesia, T. S. Eliot, e, na prosa, James Joyce. Este último por obras como *Ulysses* (1922) e, de forma extremamente radical, por *Finnegans Wake* (1939/2012) – muito embora chamar esta obra de *prosa* seja algo passível de muitos questionamentos. Assim, os casos de Eliot (e a concepção de “método mítico”) e de Joyce demandam um parênteses essencial dentro das discussões aqui empreendidas. (A obra de Ezra Pound também foi muito importante nesse contexto, entretanto, seguindo as reflexões de Marjorie Perloff, opto aqui por me direcionar às obras de Eliot e Joyce).

Essas obras não foram as primeiras a utilizar o intertexto como modo de constituição poética, entretanto, o procedimento utilizado, a partir desse momento, é diferente do que se via anteriormente, se avaliarmos essas produções em relação ao Romantismo, ou seja, a vanguarda é um período no qual há uma “exasperação e um exagero das tendências que a precederam” (PAZ, 2013, p. 119). E, mesmo que o *Wake* tenha sido publicado somente em 1939, foi escrito ao longo de muitos anos, o que acaba inserindo essa obra, dentro de nossa perspectiva, ainda em um movimento que, se não podemos chamar especificamente de “vanguarda”, acaba sendo um herdeiro direto do que se desenvolveu nas décadas de 10 e 20, já que Joyce concebe suas obras nesse período. Segundo Paz:

A vanguarda rompe com a tradição imediata – simbolismo e naturalismo em literatura, impressionismo em pintura – e essa ruptura é uma continuação da tradição iniciada pelo romantismo. Uma tradição na qual o simbolismo, o naturalismo e o impressionismo também foram momentos de ruptura e continuação. Mas há algo que

distingue os movimentos de vanguarda dos anteriores: a violência das atitudes e dos programas, o radicalismo das obras. (PAZ, 2013, p. 119)

Dessa forma, embora seja possível reconhecer a continuidade entre esses movimentos que constituem nossa modernidade, há nas Vanguardas um ponto de inflexão relevante para pensarmos nesse que é o nosso objeto: a intertextualidade enquanto procedimento. Pensando especificamente no cenário internacional, notamos o surgimento de obras tão profundamente radicais que sobrevivem, até hoje, como paradigma estético. Isso se dá também, no cenário nacional, algo que observaremos na sequência.

3.2.1 T.S. Eliot, James Joyce e o “método mítico”

T. S. Eliot (1888-1965) é um nome relevante dentro da tradição poética ocidental, destacando-se não só por sua poesia, mas também por sua produção crítica. *The Waste Land* (1922/2018), seu poema mais famoso, é um importante marco da poesia moderna e, hoje, às vésperas do centenário de sua publicação, persiste como paradigma de um outro modo de construção poética: a poesia feita a partir de recortes e sobreposições de outros textos, literários ou não, e de diferentes contextos culturais, isto é, a escrita literária calcada fortemente numa prática intertextual. Rodrigo Petrônio, logo no início da apresentação do livro de Eliot *O Uso da Poesia e o Uso da Crítica* (2015) – com as conferências do poeta realizadas em Harvard, entre 1932-33 – aponta justamente para isso:

Não sem razão, o nome de T.S. Eliot geralmente figura entre os maiores expoentes da poesia do século XX. E uma das singularidades de sua poesia consiste em sua natureza intertextual. Mesmo para o leitor menos familiarizado com sua obra, é impossível lê-la sem que lhe saltem aos olhos as referências cruzadas, citações, colagens, remissões, ou seja, uma arte cuja gênese se encontra justamente na profunda interação que estabelece com obras alheias. Isso reflete a práxis criativa de Eliot e de outros poetas modernos, sempre porosa ao fenômeno da leitura. (PETRÔNIO, 2015, p. 9)

Embora seja também lembrado como uma figura controversa, não me interessa aqui diretamente o que em Eliot poderia suscitar contestação, como seus

posicionamentos conservadores. A discussão da qual quero fazer parte diz respeito a seu papel na contestação de uma ideia de literatura, enquanto uma precursora no que concerne ao rearranjo de outros textos como matriz estética, algo que só seria visto como potência criativa muitas décadas depois. Mesmo que ele não tenha se inserido diretamente nos movimentos de vanguarda mais radicais enquanto proposta crítica, considero o seu texto relevante para se pensar nas questões que gostaria de apontar aqui.

The Waste Land, que em português recebe traduções como *Terra Desolada* (Ivan Junqueira), *Terra Devastada* (Ivo Barroso), *Terra Gasta* (Idelma Ribeiro de Lima) e *Terra Inútil* (Paulo Mendes Campos), é o principal poema de T.S. Eliot e um dos grandes pioneiros da tradição moderna da utilização de citações. Sua escrita se iniciou por volta de 1914, durante a Primeira Guerra Mundial, quando Eliot já estava vivendo em Londres. Desde que foi publicado, em 1922, sua recepção causou tanto espanto e devoção quanto rejeição. Os inúmeros nomes que o poema recebe nas traduções brasileiras apontam para a dificuldade de tradução do termo “waste”, algo como desgastado, perdido, arruinado. Para esse trabalho, utilizo a tradução de Caetano Galindo, *A Terra Devastada* (2018).

O poema tem uma forte característica dramática, à medida que várias cenas diferentes se alternam em sua progressão¹². Ele é composto por cinco partes que remetem sempre a uma ideia de crise civilizacional. Eliot não trata da Primeira Guerra, em particular, mas se refere a outras, como se a história da civilização ocidental fosse a história da derrocada dessa mesma civilização através de suas inúmeras guerras, no decorrer do tempo – algo que o tempo presente não nos permite negar.

Há um *tom* crepuscular que percorre toda a obra, mas que é também interrompido por ideias de fertilidade e de renascimento, no melhor estilo dissonante que a modernidade nos trouxe, como apontado por Hugo Friedrich em seu *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), mas também num sentido cíclico, intermitente. A primeira parte do poema, cujo primeiro verso é repetidamente lembrado, já aponta para isso:

Abril é o mais cruel dos meses, criando
Lilases na terra morta, mesclando

¹² T.S. Eliot foi também escritor de peças teatrais e tinha uma relação significativa com influências do teatro elisabetano. Uma das citações utilizadas em *The Waste Land* foi, inclusive, retirada da peça *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kid, obra relevante no teatro inglês anterior a Shakespeare (BASTOS, 2015, p. 31).

Memória e desejo, atijando
 Raízes tardas com chuvas de primavera.
 O inverno nos agasalhou, cobrindo
 A terra de neve esquecida, nutrindo
 Pouca vida com tubérculos secos.
 (ELIOT, 2018, p. 133)

As raízes, tubérculos, lilases em meio à terra morta apontam para um estado de agonia que não faz sentido em abril, um mês de primavera no hemisfério norte, mas ao mesmo tempo, há ali algum tipo de promessa de fertilização, embora envolta em um cenário que parece infértil. Essas imagens e ideias do poema são compostas por meio de um enorme mosaico de citações e referências. Nessa primeira estrofe, por exemplo, a menção aos lilases faz ecoar a presença de Walt Whitman, embora ela seja menos “confirmável”. Já outra alusão importante – apontada pelo próprio Eliot nas notas do poema – é à lenda do Santo Graal, além de obras de antropologia que tratam de mitologia egípcia e de ritos de fertilidade – casando com o jogo que o poema faz alternando cenário de infertilidade e de fertilidade. Entre as outras obras das quais Eliot recolhe os trechos para o poema estão algumas na tabela abaixo:

Bíblia – Livro de Ezequiel	“Quais são as raízes que prendem, que ramos se estendem/ Desse entulho de pedras? Filho do homem” (<i>idem.</i> , p. 113)
Ópera de Richard Wagner, <i>Tristão e Isolda</i>	“ <i>Frisch weht der Wind/ Der Heimat zu/ Mein Irisch Kind/ Wo weilest du?</i> ” (<i>ibid.</i> , p. 115)
Versos de Charles Baudelaire	« <i>Você! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!</i> » (<i>ibid.</i> , p. 117)
Versos de Dante, n’ <i>A Divina Comédia</i>	“Não sabia que a morte desfizera tantos./ Suspiros, curtos e infrequentes, eram soltos,/ E cada qual fitava à frente dos seus pés.” (<i>ibid.</i> , p. 117)
Trechos de William Shakespeare, na peça <i>A Tempestade</i>	“E a morte de meu pai, o rei, ainda antes.” (<i>ibid.</i> , p. 127)
Versos de Paul Verlaine	“ <i>Et O ces voix d’enfants chantant dans la coupole!</i> ” (<i>ibid.</i> , p. 129)
Versos de John Milton, no <i>Paraíso Perdido</i>	“Como janela aberta para a cena Silvana” (<i>ibid.</i> , p. 119)
Versos de Ovídio, nas <i>Metamorfoses</i>	“Filomela mudada, pelo bárbaro rei/ Rudemente forçada (...)” (<i>ibid.</i> , p. 119)

Trechos de Santos Agostinho, nas <i>Confissões</i>	“A Cartago então cheguei” (<i>ibid.</i> , p. 135)
Versos de Gérard de Nerval	“ <i>Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie</i> ” (<i>ibid.</i> , p. 149)

Há ainda o *Eclesiastes*; a *Eneida*, de Virgílio; versos do poeta provençal Arnaut Daniel; entre muitos outros. Além dessas referências que são da tradição ocidental, Eliot incorpora ainda partes de sermões budistas e das escrituras hindus, os *Upanishads*, além das enigmáticas palavras em sânscrito: *data*, *dayadhvam*, *damyata*.

A escolha de adicionar as notas aos versos, apontando de onde saem as citações, entretanto, não tornam *Terra Devastada* menos hermético, pois elas não *explicam* os *porquês* de suas escolhas, apenas nos orientam sobre os lugares de onde saíram e, como era a vontade de Eliot, mostram que ele não era um *plagiário*. Ou seja, o princípio da não-originalidade – que abordo na sequência – não implica na mera utilização daquilo que vem de outros textos, existe uma certa ética em demonstrar as fontes utilizadas que, nos parece, está diretamente associada à noção do poeta como crítico, fator essencial para essa poética e que lança luz também para o que se produzirá posteriormente.

Para André Cechinel, em sua tese *O referente errante: The Waste Land e sua máquina de teses* (2011), aponta que o poema talvez tenha sido o “golpe final” contra o Romantismo, uma vez que, se o “eu” romântico tudo explica, o “eu” de um poema como o de Eliot demanda um conjunto de notas explicativas externos a ele, logo, não explica nada. Cechinel defende ainda que as notas de Eliot ao poema “se insinuam como resíduo dispensável, invadindo silenciosamente os limites dos versos” (CECHINEL, 2011, p. 133), atuando não como um elemento explicativo ou interpretativo, mas como um “complicador do gesto analítico” e como um gesto crítico irônico:

As notas de T. S. Eliot não resolvem os impasses do poema; pelo contrário, simulam pontos de chegada que inauguram, por sua vez, uma nova dispersão. Conforme vimos em cada uma das cinco notas que compõem os cinco capítulos deste estudo, as observações do poeta sobre os versos incentivam uma postura crítica de identificação, além de um desejo de concluir que nunca é efetivamente satisfeito, graças ao próprio caráter centrífugo, fragmentário, paródico e – o que é ainda mais importante – incoerente dessas notas. Pode-se dizer que as “Notas sobre *The Waste Land*” parodiam o próprio procedimento crítico que estimulam e que lhes dá fundamento. (CECHINEL, 2011, p. 134)

O caráter centrífugo e fragmentário, tal como apontado por Cechinel, é extremamente relevante em relação a um pensamento sobre a modernidade, da qual faz parte *The Waste Land*, à medida que decompõe as ideias de *todo*, *unidade*, *coesão*. Rodrigo Petrônio ressalta o quanto a produção poética de alguém como Eliot só se tornou possível pela liberdade associativa garantida justamente pela modernidade, não só literária, mas artística como um todo. Essa liberdade associativa guarda relação direta com a sobreposição dos fragmentos e com o movimento centrípeto dessa poética. Afinal, *The Waste Land* foi publicado no início da década de 20, isto é, em meio à ebulição das vanguardas europeias e embora Eliot não tenha feito parte de nenhum movimento, particularmente, ele era, inegavelmente, uma “antena da raça”, para usar a célebre definição de seu amigo Ezra Pound (1885-1972).

Para Tiphaine Samoyault, em seu livro *A Intertextualidade*, essa ideia de “uma estética moderna da fragmentação e da heterogeneidade” é fundamental para a compreensão da passagem do século XIX para o século XX e, consequentemente, para o entendimento do que vai ser empreendido esteticamente nas primeiras décadas do século. Assim, para ela, um dos autores mais relevantes no que concerne à utilização de outros textos como base para a escrita de sua própria poesia é o uruguaio, radicado na França, Isidore Ducasse (1846-1870), mais conhecido como Conde de Lautréamont. Segundo Samoyault, *Os Cantos de Maldoror* (1869) e *Poésies I e II* (1870) são “nutridos de tudo o que escapa da biblioteca” e “regurgitam de paródias e plágios” (SAMOYAUULT, 2008, p. 79), sempre à luz da ironia e da subversão como formas de destruição das matérias vigentes.

Mesmo que a abordagem do século XIX – sobretudo, francês – seja sempre complexa em razão de sua multiplicidade gerada pelos vários movimentos artísticos e literários simultâneos, é interessante abordar algumas considerações sobre Lautréamont. Isso é importante justamente para recuperar um traço que apontamos inicialmente: se as Vanguardas são apontadas como ponto de inflexão, isso não quer dizer que esses procedimentos só surgiram ali, quer dizer que ali eles encontraram um ponto de saturação que determinou a compreensão desse período como um momento de *vanguarda*.

Dessa forma, Lautréamont foi alguém cuja produção era notavelmente deslocada do restante das obras de seus contemporâneos – aliás, até hoje não há um lugar definido

para seu trabalho. Os *Cantos de Maldoror*, por exemplo, são constituídos de seis cantos em prosa poética, ligados entre si por essa personagem, Maldoror, que suscitam o horror de quem os lê, mesmo nos dias atuais. Há um “fascínio pela heresia”, como diria Hugo Friedrich, que deixou muitas marcas nas modernas concepções sobre arte.

Samoyault utiliza ainda uma célebre citação de Lautréamont em *Poésies* para dar título a uma das sessões de seu livro: “La poésie doit être faite par tous. Nom par un” (1870, p. 43). Esse aforismo “implica a consideração do outro para o ato criador: ela [a frase de Lautréamont] infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um *corpus* imenso, que pertence a todos” (SAMOYULT, 2008, p. 79). Assim, Lautréamont lança alguns dos pressupostos que somente no século XX chegaríamos a entender. A presença paradigmática de suas práticas dissonantes, em meio a essas considerações sobre intertexto, dramatiza a própria compreensão que temos de modernidade e o ponto de inflexão essencial que o século XIX nos traz: a instauração da heterogeneidade como regra. Nas palavras de Paz, em seu “A tradição da ruptura”, também publicado em seu livro *Os filhos do barro*:

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. (PAZ, 2013, p. 15)

Assim, parece-me, é justamente esse signo da diferença que permite a certa poesia surgida no século XIX se estabelecer a partir de um outro tipo de intertexto que não visa simplesmente a repetição de modelos de escrita anterior, mas procura a mistura desses discursos de forma a se construir diferentes tipos de vozes poéticas. Entretanto, da mesma forma como se institui a tradição da ruptura e da heterogeneidade, funda-se também uma grande quantidade de meios de se fazer essas citações a outras obras. Ou seja, cada autor, cada poeta, o faz de uma maneira. Lautréamont o fez no XIX, Eliot no XX.

Para Edmund Wilson, em *O Castelo de Axel* (1931/2004): “Eliot e Pound fundaram, de fato, uma escola poética que depende, numa escala sem precedentes, da referência e da citação literária” (WILSON, 2004, p. 126). Figura recorrente em qualquer lugar onde se fale de Eliot, Pound é um dos grandes responsáveis pelo sucesso

de Eliot, seja pela via do auxílio em suas publicações, seja pela edição direta de seus poemas, como foi o caso de *The Waste Land*, a quem ele é, inclusive, dedicado (“Il miglior fabro”). Contudo, inúmeros críticos apontam o quanto Eliot acabou por se tornar um poeta “mais bem acabado” que Pound. Edmund Wilson registra: “Eu explicaria a maior popularidade de Eliot pelo fato de que, malgrado seu método fragmentário, ele possui personalidade literária completa, de uma maneira que Pound, apesar de toda a sua integridade, não possui” (WILSON, 2004, p. 128).

Pound foi, ele mesmo, autor de uma obra também importante no que concerne à utilização de referências externas ao texto. *Os Cantos*, cuja primeira publicação parcial de três dos cantos é de 1917, foi escrito por Pound durante grande parte de sua vida e, ainda assim, é considerado um livro inacabado, mas, de qualquer modo, relevante na produção ocidental moderna de poesia. Trata-se de um denso conjunto de 120 cantos que remetem diretamente à tradição clássica, principalmente, à *Odisseia*, de Homero, mas não só: nesse livro, Pound reúne diversas tradições literárias diferentes, utilizando fragmentos, citações e alusões em diversas línguas, fazendo o uso, inclusive, de ideogramas chineses. Assim, a fragmentação parece ser o tema principal do livro, uma vez que não é possível detectar um enredo, sendo este substituído por associações e sobreposições em um intenso gesto de *releitura* e colagem.

A colagem, por sua vez, é uma técnica amplamente utilizada nesse período, sobretudo quando pensamos no cubismo, um dos movimentos essenciais no processo de passagem para as Vanguardas. Essa técnica interessa aqui, já que, guardadas as devidas particularidades, a colagem e a bricolagem das Artes Visuais mantém uma relação produtiva com a produção literária desses autores. Segundo Marjorie Perloff, em *O Movimento Futurista* (2018): “Em poucos anos, a colagem e os seus cognatos – montagem, construção, *assemblage* – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais” [grifos da autora] (p. 99). Quanto à utilização desses outros termos, Perloff destaca:

Em *Art of Assemblage*, William C. Seitz argumenta que o termo *collage* não é bastante amplo para cobrir a diversidade da moderna arte compósita; ele adota o termo *assemblage* como um “conceito genérico que incluiria todas as formas de arte compósita e modos de justaposição. Tanto em francês como em inglês, ‘assemblage’ denota ‘a junção de partes e de pedaços’, e pode-se aplicar tanto para as formas planas como para as tridimensionais” (p. 150). Em relação aos textos literários, contudo, ainda acho *collage* o melhor termo, porque

qualquer poema ou romance poderia ser chamado de *assemblage* no sentido de “junção de partes e de pedaços” (PERLOFF, 2018, p. 99).

Em relação à distinção entre colagem e montagem, a crítica norte-americana aponta que o primeiro termo se refere a aspectos espaciais (associando-se, assim, às artes visuais), enquanto o segundo a questões temporais (o que direciona seu uso nas artes verbais). A “montagem sublinha a continuidade enquanto a colagem enfatiza a fragmentação”, porém, continua, é possível compreendê-las como partes de um mesmo fenômeno. E finaliza: “O meu próprio sentido é que *collage* é o termo principal, sendo as técnicas de montagem um efeito consequente da prática anterior da colagem” (*idem*, p. 99).

Pensando tanto nas relações entre artes visuais e verbais, mediadas, principalmente, pelo uso das técnicas de colagem, há as obras de artistas como Guillaume Apollinaire (1880-1918) e Kurt Schwitters (1887-1948). O primeiro, figura muito importante nos movimentos de Vanguarda, desenvolveu um trabalho poético que se apropriava da técnica cubista de sobreposição de fragmentos, formando poemas por meio da disposição não linear das palavras sobre a página, os caligramas. Já Schwitters foi um multiartista que produziu poemas e obras de artes visuais, sendo o precursor das instalações – que se tornariam uma vertente artística central no fim do século XX. Tornou-se conhecido por suas colagens que não eram passíveis de serem classificadas nem como arte visual nem como poesia, o que dramatiza o trânsito de sua produção e os tensionamentos constituídos a partir dessa não adesão direta à apenas uma linguagem artística.

Na pintura, a questão da colagem – utilizada também no surrealismo – compreende um tipo de matéria ligeiramente diferente do que se tem nas obras literárias: colam-se nos quadros e gravuras materiais retirados do “mundo real”, numa tentativa de aproximação da arte com a vida que é relevante nesse período. Essa ideia, no entanto, é rebatida por críticos como Clement Greenberg, em seu livro *Arte e Cultura* (1961/2013), no texto em que fala de colagem, particularmente de Pablo Picasso (1881-1973) e de Georges Braque (1882-1963):

Os autores que procuraram explicar suas intenções por [*sic*] eles [os motivos da utilização de outros materiais nas colagens] falam, com uma unanimidade que é em si mesma suspeita, da necessidade do contato renovado com a “realidade” em face da abstração cada vez maior do cubismo analítico. Mas o termo “realidade”, sempre

ambíguo quando usado em relação à arte, nunca foi usado de forma mais ambígua do que neste caso. Um pedaço de papel de parede imitando fibras de madeira não é mais “real” segundo qualquer definição, ou mais próximo da natureza, do que uma simulação pintada dele; nem um papel de parede, um oleado, um jornal ou a madeira são mais reais, ou mais próximos da natureza, do que a pintura sobre tela. E mesmo que esses materiais fossem mais “reais”, a questão permaneceria, pois a “realidade” ainda não explicaria nada sobre a verdadeira *aparência* da colagem cubista. (GREENBERG, 2013, p. 93-94)

Essa constatação sobre a colagem como possibilidade de incorporação da realidade parece, a uma primeira vista, não ser o caso da poesia de Eliot, pois grande parte da crítica salienta que a característica principal da obra é o intertexto com outras obras literárias – isto é, que não há um interesse em buscar fontes que não sejam provenientes dos livros. Porém, não se pode esquecer que *The Waste Land* e suas imagens de destruição têm uma relação íntima com o cenário da Europa pós Primeira Guerra Mundial, mas não só: a referência a outras guerras durante o poema faz com que ele atue também como um signo da memória da barbárie humana através dos tempos. Assim, acaba havendo aí também uma relação com a experiência material que se constrói no mundo.

Além da influência direta de Pound, há vários outros autores importantes na construção do panteão de referências de Eliot. Entre eles, um nome considerável que não só influenciou Eliot como foi mutuamente influenciado por ele, é o de James Joyce, escritor irlandês, importante na tradição de língua inglesa. Seus dois principais livros, *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939/1987), utilizam intensos mecanismos de citação. Entretanto, é o *Wake* quem vai tensionar o uso da intertextualidade de forma ainda mais radical que nas obras de Eliot.

Um dos aspectos mais recorrentemente colocados em pauta quando se aborda o *Wake* diz respeito ao universo noturno, do sono e do sonho, invocado pelo livro. Nesse sentido, *Finnegans Wake* teria relação com o *Ulysses* – romance mais celebrado de Joyce – à medida que é complementar a ele: o *Ulysses* fala do dia – e uma parte da noite –, já o *Wake* é todo composto por elementos como a confusão, as ambiguidades, as sobreposições de vozes, identidades e narrativas, comuns aos sonhos que vêm com a noite. Conforme apontado por Richard Ellmann, biógrafo de Joyce:

A noite também o [James Joyce] atraía por outro motivo. Ele começara a escrever afirmando sua diferença de outros homens e agora cada vez mais reconhecia sua semelhança com eles. Esse ponto de vista era mais facilmente demonstrável no sono do que na vigília. O sono é o grande democrata: nos sonhos as pessoas se tornam uma, e tudo sobre elas se torna um. Nacionalidades perdem duas fronteiras, níveis de discurso e sociedade já não são separáveis, tempo e espaço perdem suas demarcações. Todas as atividades humanas começam a fundir-se em todas as outras atividades humanas, imprimir um livro funde-se com dar à luz um bebê, lutar numa guerra em cortejar uma mulher. De dia buscamos originalidade; à noite somos forçados ao plágio. Em *Retrato do artista quando jovem*, Joyce demonstrara a repetição de traços nos primeiros vinte anos da vida de uma pessoa; em *Ulisses*, apresentara essa repetição no dia de duas pessoas; em *Finnegans Wake*, representara as vidas de cada um. (ELLMANN, 1989, p. 882-883)

Por integrar esse mundo noturno, ele é também um livro “sonoro”, como sugerido por alguns críticos, afinal, esse era o sentido ao qual Joyce dava mais importância. Além disso, quando dormimos, esse é o único dos sentidos que se mantém ativo, já que não é possível “fechar os ouvidos”. Segundo Dirce Waltrick do Amarante, em seu *Para ler o Finnegans Wake* (2009): “Pode-se afirmar, por isso, que, em *Finnegans Wake*, a audição precede a visão. Razão pela qual, aliás, o escritor aconselhava seus leitores a relerem uma passagem em voz alta quando em dúvida sobre seu significado” (AMARANTE, 2009, p. 18). Muitas vezes, essa preferência pelo universo dos sons é apontada como uma consequência da cegueira de Joyce, porém, é preciso lembrar que o autor sempre foi muito ligado à música e que ser cantor era seu grande sonho não realizado. Ou seja, a musicalidade, os sons, barulhos e semelhanças fonéticas, já faziam parte do universo joyceano, mesmo antes dos problemas de visão se agravarem.

Mas o livro também pode ser entendido como uma obra visual, já que ambas as instâncias se relacionam diretamente com uma dimensão essencial do *Wake*: a combinação de palavras e, conseqüentemente, de sentidos dessas palavras, na composição da obra. A noção de *verbivocovisual*, tão conhecida dos leitores de poesia brasileira por sua utilização pelos concretistas, é uma assimilação do *Wake*: “*Up to this curkscraw bind an admirable verbivocovisual presentiment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World*” (JOYCE, 2012, p. 341 – grifo do autor). Isto é, a hibridização de palavras como feita por Joyce está baseada não só no aspecto sonoro ou fonético, mas também no visual, de forma que um

elemento não exclua o outro, mas complemente: olhar para as palavras do livro nos faz ver alguns sentidos possíveis se formarem, ler em voz alta faz com que pensemos em outros e, assim, a obra se amplia, infinitamente.

Aliás, a noção de infinito, ou pelo menos, de universalidade, de totalidade, era um dos objetivos de Joyce na escrita do *Wake*. Um livro que pudesse compreender a história universal e que se constituísse da circularidade própria da vida do homem e das outras espécies que habitam o planeta, com o nascimento, vida, morte e renascimento. A própria ideia apontada por Ellmann na citação acima, segundo a qual Joyce gostaria de “misturar” aos outros homens, aponta para esse desejo de universalidade.

Formalmente, poderíamos pensar no *Wake* como uma banda ou fita de Möbius – espaço topológico no qual se consegue entrar e sair, sem ser necessário se descolar da superfície – assim, é possível iniciar a *leitura* do livro de qualquer lugar, porque sempre vai ser possível retornar ao seu início – escrito em letra minúscula – de forma cíclica. Um dos motivos que levam a isso é certa uniformidade existente em cada parágrafo. Ou seja, se há um tema sendo abordado no início do parágrafo, ele se manterá até o fim e poderemos notar que haverá ali uma série de palavras e situações relativas ao mesmo campo semântico.

Essa prevalência da palavra como unidade, além da centralidade dos aspectos visuais e sonoros, também sustenta certa indefinição quanto ao gênero textual do *Finnegans Wake* – daí sua presença aqui, ao lado de obras canonicamente reconhecidas como de poesia. Pois, mesmo sendo escrito em prosa, o texto apresenta esses elementos que a crítica e a teoria literária optaram por convencionar como sendo comuns à poesia. Roland Barthes, por exemplo, ao diferenciar a poesia clássica da moderna, em seu texto “Existe uma escritura poética” (1953/1974), nos diz:

Na linguagem clássica, são as relações que dirigem a palavra, levando-a logo para um sentido sempre projetado; na poesia moderna, as relações são apenas uma extensão da palavra; é a Palavra que é “a morada”; ela é implantada como uma origem na prosódia das funções, percebidas mas ausentes (...). Uma vez abolidas as relações fixas, a palavra só tem um projeto vertical; é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e remanências: é um signo de pé. A palavra poética é, neste caso, um ato sem passado imediato, um ato sem contornos, e que propõe apenas a sombra espessa dos reflexos de toda a procedência que lhe estão ligados. Assim, sob cada Palavra da poesia moderna, jaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássica (...). Aqui [na poesia

moderna], a Palavra é enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional a teria obrigado a escolher. (BARTHES, 1974, p. 60-61)

Como é possível notar através da citação de Barthes, essa potência da palavra como característica da poesia é facilmente aplicável ao *Wake* de Joyce, porém, como nesse livro as definições são sempre levadas ao limite, temos que entender essa capacidade de significação de forma ainda mais ampliada: afinal, Joyce não só funde as palavras da própria língua inglesa formando as “palavras-valise”, como de outras línguas, elevando seu livro a uma capacidade quase infinita de produção de sentidos.

Umberto Eco também foi outro nome importante sobre quem Joyce exerceu uma influência significativa. *A obra aberta* (1962/1971), livro central dentro das perspectivas teóricas que passaram a se preocupar com os efeitos do texto sobre os leitores, foi escrito a partir das reflexões do crítico italiano sobre o *Wake*, forjando suas ideias de *hiperleitura*. Segue um trecho no qual Eco aborda o tipo de processo desenvolvido por Joyce:

O instrumento-mor dessa ambiguidade integral é o *pun*, o *calembour*: onde duas, três, dez raízes diferentes se combinam de forma que uma única palavra se torne um nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura. (ECO, 1971, p. 49)

Richard Ellmann, não deixa de falar dessa questão também, obviamente, e o faz em relação ao que fora a obra anterior de Joyce: se no *Ulysses* os limites da narrativa já haviam sido intensamente testados através – *grosso modo* – da incorporação do discurso dos personagens na voz do narrador e na forma do texto que acompanha os mudanças da narrativa e dos personagens, Joyce parecia disposto a fazer algo ainda mais experimental e radicalmente diferente do que já havia sido feito ao se contar uma história:

A linguagem do novo livro era tão necessária para ele quanto os arranjos gerais das obras anteriores tinham sido necessários a eles. Ele já conseguira adaptar o inglês para servir aos estados mentais, e até a momentos do dia, mas principalmente com arranjos especiais e especiais palavras em diferentes capítulos. Agora, para o *Finnegans Wake*, era preciso trazer uma linguagem poliglota, até mais audaciosamente, para sua própria fábrica. Para imitar a sofisticação da formação de palavras e imagens na mente inconsciente (pois Joyce

descartava a noção de que os movimentos básicos da mente eram primitivos), ele pegava palavras e imagens estabelecidas, depois desmontava e reconstituía-as. (ELLMANN, 1989, p. 883)

Toda essa ambiguidade das palavras – seja pela utilização de outras línguas ou pela mistura de mais de uma palavra do inglês –, fruto do universo onírico do texto, faz com que a narrativa, ou melhor, as narrativas do livro sejam também repletas de ambiguidades e que sejam até mesmo difícil de se compreender e definir. Nas palavras do professor e tradutor Caetano Galindo¹³ – famoso pelas traduções de Joyce e Eliot, entre vários outros –, no *Wake*, há o abandono de um “roteiro vetorizado” da narrativa e há o abandono da figura do narrador: há uma série de vozes não reconhecíveis que se sobrepõem e impedem que possamos reconhecer “quem narra” cada uma das passagens de maneira pontual.

A partir dessa figura heroica e mitológica, Joyce incorpora, no *Wake*, muitos outros heróis e muitas outras mitologias e narrativas que tratam de outras civilizações, mas sempre sob o paradigma da circularidade, como é comum nesse tipo de texto, e como Joyce pretendia construir seu próprio livro. O verbo *to wake* em inglês significa tanto despertar, acordar, quanto ressuscitar, assim, nome do livro – lido com o apóstrofo do nome da balada – pode significar a morte de Finnegan ou a ressurreição de todos os Finnegans (AMARANTE, 2003, p. 33).

Além disso, há uma imensa quantidade de personagens que se sobrepõem e que ora são uma pessoa, ora são outras, em um procedimento muito semelhante ao do sonho, mais uma vez. Esse acúmulo de personagens tem relação com o desejo de Joyce de narrar a história universal, inventando outra forma de fazê-lo, e se dá, no *Wake*, não só através dessa reelaboração das palavras, mas também por meio da utilização de um emaranhado gigantesco de referências e citações de outras obras, formando assim a rede intertextual mais complexa de nossa literatura. Dessa forma, todas essas características apresentadas constituem a natureza *citacional* da obra de Joyce que, como é possível notar, se compõe de dimensões ainda mais imbrincadas, conforme podemos notar na primeira página do livro, apresentada abaixo, na tradução de Dirce Waltrick do Amarante:

¹³ Salvo quando indicado, as referências que faço aqui às considerações do professor Caetano Galindo foram obtidas em sala de aula, durante o primeiro semestre de 2017, na disciplina sobre *Finnegan's Wake* ministrada por ele, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

correorrio, após Adão e Eva, da contornada costa à encurvada enseada, nos leva por um commodius vicus recirculante de volta para Howth Castle e Entornos.

Sir Tristam, violer d'amores, pour sobre o minguido mar, passencorado revoltou da Armorica do Norte a esse escarpeludo istmo da Europa Menor para guerrebradar na sua penisolada guerra. D'compondo uma bicada d'malte Jhem ou Shen fermentaram com incendiarco e ao final avermelhando para que o arcanciel fosse visto numbrulho da aquaface.

A queda (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk!) de uma vez o velhosalmãozinho da wallstrait foi recontada cedo na cama. A grande queda do distantemuro renaurrada num tão ínfimo informe o pftjschute de Finnegan, o sólido homem erselandês, a humptycolinabeça doux próprio envioultima pergunta bem pro owest sobre seu tumptydedãotombado: e a stradalevaepara deles é knockauteada no park onde louranges foram deixadas enferrujando sobre o verde desde que o belzedublin amou lividinha.¹⁴ (JOYCE, 2018, s.p.)

No excerto acima, “riverrun” – além dos sentidos que podem ser depreendidos da ideia de um rio que corre – faz referência ao poema de Samuel Taylor Coleridge, “Kubla Klan” (“Where Alph, the sacred river, ran”); há ainda a menção à Igreja da Imaculada Conceição, em Dublin (“past Eve and Adam’s”); “Sir Tristam”, pode ser o amante de Isolda, herói medieval, assim como Sir Tristem – romance de Thomas de Rhymer, e também Sir Amory Tristam – um dos conquistadores normandos da Irlanda. Ainda há referências ao livro de “Gênesis”, ao personagem Humpty Dumpty, ao clássico da literatura *Vanity Fair*, entre muitos outros dados da história irlandesa, da mitologia judaico cristã, além de elementos de cultura geral, como músicas e contos populares, formando um complexo emaranhado de fontes que se entrecruzam e se multiplicam.

¹⁴ A tradução apresentada foi retirada do site Mallarmargens, onde foi publicada na ocasião do lançamento da tradução de Dirce Waltrick do Amarante de trechos do *Wake*, pela Editora Iluminuras. Abaixo, segue o texto na versão original:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his peninsolate war. Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arlight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.

The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohooordenenthunuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy. (JOYCE, 2012, p. 3)

Além desses grandes escritores, Pound e Joyce, outros poetas influenciaram a produção de Eliot, entre eles, destacamos, à guisa de exemplo, o poeta francês Jules Laforgue (1860-1887) – outro poeta irônico e preocupado em contestar o Romantismo Francês –, com quem o poeta anglo-americano estabelece alguns diálogos em sua obra. Como aponta Dirceu Villa, em seu texto “T.S. Eliot enterra seus mortos” (2008):

(...) Eliot imitou Laforgue diretamente algumas vezes, como no poema de título francês, “Conversation Galante”. Basta comparar uma estrofe de cada.

Laforgue, primeira estrofe de “Outro Lamento de Lord Pierrô”, na tradução de Augusto de Campos:

Essa que vai me pôr ao corrente da Fêmea!

Eu lhe direi, então, com ares indiscretos:

“A soma dos ângulos de um triângulo, minh’alma,

“É igual a dois retos”.

E Eliot, primeira estrofe de “Conversation Galante”, na tradução de Ivan Junqueira:

Observo: “Nossa sentimental amiga, a Lua!

Ou talvez (é fantástico, admito)

Seja o balão do Preste João que agora fito

Ou uma velha e baça lanterna suspensa no ar

Alumiando pobres viajantes rumo a seu pesar”.

E ela: “Como divagais!”

É notável como escreve “à moda de” Laforgue, empregando a estrutura de diálogo, as inconsistências do falso discurso amoroso, o vocabulário fantasioso ou científico¹⁵. (VILLA, 2007, s.p.)

Eliot, Pound e Joyce utilizam a prática da *fragmentação* e da *heterogeneidade* na sobreposição dessas citações nas obras literárias. Para eles, a *biblioteca* é o elemento essencial, fundante não só de uma estética, mas, de certa forma, de uma *ética* de produção literária: a relação com os livros relança um olhar para a própria experiência de vida do artista.

Os livros citados em *Finnegans Wake* constituem um amálgama heterogêneo que vai desde a *Enciclopédia Britânica* até o *Livro dos Mortos* e o *Alcorão*. Os autores mencionados no romance poderiam configurar, igualmente, uma ampla história da literatura universal: Homero, Cervantes, Dante, Shakespeare, Swift, Ibsen, Rabelais e Santa Teresa são apenas alguns dos nomes da extensa lista de escritores relevantes que desempenham, ao lado de outros menos conhecidos, algum papel em *Finnegans Wake*.

As citações, entretanto, não se limitam ao âmbito literário, mas se estendem pelo campo da filosofia, teologia, matemática, mitologia,

¹⁵ A formatação da citação obedece a disposição apresentada no site do qual foi retirada.

geografia, psicologia etc., contribuindo para que a universalidade da obra discorra por diferentes planos. (AMARANTE, 2009, p. 49)

No entanto, como em Joyce há sempre um passo além, essa experiência de fragmentação é também levada a um limite: de alguns livros ele utilizava as ideias, de outros, algumas páginas, mas, em sua maioria, o que interessava a ele eram apenas palavras. (Da mesma forma como fazia com as línguas estrangeiras que não conhecia muito bem: solicitava listas de palavras para aqueles que conheciam essas línguas e depois utilizava essas palavras em seu processo de escrita). Joyce chega até mesmo a utilizar o próprio *Wake* como intertexto, algo que demonstra na escrita do próprio livro: “Hurrah, thereis but young gleve for the owl globe whells in view which is tautaulogically the same thing” (JOYCE, 2012, p. 6).

Seus personagens, enquanto arquétipos, se expandem e se transformam em instâncias cosmológicas – mais uma vez, a vontade de totalidade de Joyce – e se unem a esse complexo mosaico de referências e citações. Temos a história de Earwicker e sua família, mas temos também grandes narrativas, de diversas tradições, interessadas na imensa história do mundo e da humanidade, em um movimento espiralado e ao mesmo tempo cíclico: espiralado porque vai e volta, da narrativa pessoal para a universal e ao mesmo tempo mostra que essas narrativas fazem parte de um ciclo único que é o da história do mundo, da vida, como aponta Eco:

Joyce, ao contrário [de Dante], no quinto capítulo do *Finnegans Wake*, quer descrever a misteriosa carta encontrada num monturo e cujo significado é indecifrável, obscuro porque multiforme; a carta é o próprio *Finnegans*, ou melhor, uma imagem do universo que o *Finnegans* reflete linguisticamente. Defini-la é, no fundo, definir a própria natureza do cosmo; defini-la é tão fundamental quanto, para Dante, definir a Trindade. Mas da Trindade é dada uma única noção, enquanto que o cosmo *Finnegans Wake*-carta é um “caosmo”, e defini-lo quer dizer indicar-lhe, sugerir-lhe a substancial ambiguidade. Portanto, o autor deve falar de um objeto não unívoco e usando signos não unívocos interligados segundo relações não unívocas. (ECO, 1971, p. 90)

Esse “caosmo” ao qual se refere Umberto Eco lança sobre o leitor do *Wake* muito mais responsabilidade do que se a narrativa se desenvolvesse de forma linear, sem inúmeras referências e recomposição de palavras, fazendo com que a leitura do *Wake* seja um trabalho constante.

Ford Madox Ford publicou, em 1924, um fragmento na nova obra de Joyce e a nomeou como *Work in Progress*, Joyce acabou gostando da ideia do nome e passou a utilizá-lo, pois, segundo Ellmann, somente Nora Joyce – esposa de Joyce – conhecia o nome da obra. A questão é que muito se fala do *Wake* como uma obra que não se concluiu, à medida que Joyce parece ter se perdido em meio a tamanha magnitude, ou que, mesmo que ele não tenha se “perdido”, o *Wake* não é uma obra acabada, porque Joyce o desejava assim. Em ambas as possibilidades, a noção de *work in progress* se mantém.

No entanto, mesmo que consideremos o livro como uma obra finalizada, concluída dentro do que Joyce havia estabelecido como o projeto do livro, a ideia de *work in progress* não é descartável, mas, dessa vez, pelo viés da recepção, da leitura, já que o leitor precisa, continuamente, trabalhar para estabelecer sentidos possíveis do texto. É claro que, no limite, toda leitura é assim: sempre em processo, já que o leitor é sempre outro, mesmo que se confronte com o mesmo texto, e as formas de preencherem as lacunas de sentido do que se lê são sempre variáveis.

O *Finnegans Wake* é, segundo Galindo, uma máquina de produção de sentido, uma estrutura proteica, mutável, o que faz dele o paradigma de um tipo de literatura que demanda um leitor radicalmente diferente do que se tinha antes: “Joyce queria mesmo, contudo, provocar no leitor o ‘desconcerto’, levando-o ao âmago da linguagem intrincada do inconsciente” (AMARANTE, 2009, p. 14). Mas não só à linguagem do inconsciente, talvez Joyce quisesse levar, através da forma do *Wake*, a uma experiência de totalidade e, no limite, a uma experiência de não-linguagem. Afinal, devido à plasticidade e fragmentação do livro, cada leitor se confrontará com um certo número de possibilidades que se desdobram de acordo com a própria experiência desse leitor e, em muitos momentos, se confrontarão também com registros muito próximos de algo que talvez não seja linguagem, como nos momentos nos quais os barulhos de trovão irrompem em meio ao livro.

No que diz respeito ao seu conteúdo, propriamente dito, pode-se concluir, pelo que se viu até aqui, que *Finnegans Wake* constitui um imenso mosaico de ideias, fatos, mitos e histórias que se mesclam e se sobrepõem. Esse aglomerado vertiginoso de dados e informações, se por um lado contribui para lhe dar maior obscuridade, por outro lado lhe confere grande flexibilidade, ao multiplicar as conotações e referências cruzadas que o leitor pode eventualmente identificar. (AMARANTE, 2009, p. 48)

O que se dá, sem sombra de dúvida, é um intenso *exercício de leitura*, para o qual o próprio livro nos dá um caminho a ser seguido: “Now, patience; and remember patience is the great think, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience” (JOYCE, 2012, p. 108). Leitura esta que tem, ainda, um certo teor de *coletividade*. Afinal, quase ninguém lê esse livro sozinho. Seja pela via das versões anotadas, dos sites que trazem o livro todo composto por hiperlinks, seja através de aulas e de aparato crítico, poucos livros dependem tão radicalmente de um trabalho coletivo e constante – através do tempo – para que sua leitura seja realizada. É claro que, se quisermos, é possível se relacionar com qualquer literatura dessa forma, no entanto, os outros livros *demandam* menos esse trabalho em rede estabelecido pelos leitores de Joyce. Assim, a *hiperleitura* do *Wake* se expande, não só verticalmente, através do trabalho de cada leitor, mas também horizontalmente, no momento que essas leituras se confrontam e se nutrem, mutuamente.

A ideia do poeta/escritor como leitor e da própria obra como um exercício de leitura diz respeito também ao poema de Eliot e será fundamental para a compreensão do que se produz contemporaneamente – como eu já apontava nas discussões acerca da intertextualidade. As ideias de *work in progress* e de coletividade apresentam algumas possibilidades de leitura que serão produtivas para a leitura crítica da produção brasileira contemporânea.

Outro aspecto relevante em *The Waste Land* e *Finnegans Wake* diz respeito à utilização de diversas línguas diferentes em meio ao texto. Marjorie Perloff, em *O gênio não original* – uma das referências centrais dentro do que pretendemos construir como reflexão que já apareceu aqui e ainda retornará em outros momentos –, mostra o quanto a utilização de outras línguas é algo presente na literatura: “das referências a textos latinos em *Religio Medici* de Thomas Browne à transcrição da conversa em francês das classes superiores no *Guerra e Paz* de Tolstói” (PERLOFF, 2013, p. 208). Entretanto, ela salienta: “Para Eliot, o papel das citações em língua estrangeira (no caso dele, quase que exclusivamente em latim, grego, italiano, francês e alemão) é o de aguçar a autenticidade, bem como o exotismo, da alusão em questão” (*ibidem*, p. 209). E ainda registra que embora elas sejam também exercícios de erudição de Eliot, essa erudição tem limites: por exemplo: as citações da Bíblia são feitas em “bom inglês”, a partir da edição King James, já que Eliot não sabia hebraico.

The Waste Land depende de tais efeitos [do multilinguismo], as alternâncias entre línguas servindo para o desaceleramento inevitável da absorção do texto pelo leitor e combatendo a velocidade dos cortes e colagens. Mas o próprio Eliot parecia ter sentido que a poliglossia de *The Waste Land* tinha seus limites para o poeta tão conscientemente inglês que ele havia se tornado; por volta de quando escreveu *Os quatro quartetos* [1943], o modo de colagem com seu tecido de alusões literárias – o italiano de Dante, o latim de Ovídio, o francês de Baudelaire – já havia desaparecido em prol do inglês autoritário e, em grande parte, “puro” da era madura do poeta (...) (*ibidem*, p. 210)

A questão do multilinguismo também será pertinente para a poesia de Pound, porém com modificações em relação àquele empreendido por Eliot. Segundo Perloff: “Se Eliot incorporava com cuidado as alusões estrangeiras, geralmente literárias, dentro do que é evidente ser um poema inglês, Pound produzia um texto multiforme cujas camadas da linguagem se intersectam de modo a criar o sentido de um dado trecho” (*ibidem*, p. 211). Esse é um dado que se conecta diretamente com a característica intertextual e citacional das obras desses poetas, já que, ao utilizarem as obras citadas diretamente no idioma de origem não há nem mesmo o filtro da tradução, há a *transposição direta* das obras utilizadas.

Essas escolhas formais, tanto de Eliot quanto de Pound, sempre os colocaram sob a alcunha de “poetas enciclopédicos”, isto é, que tinham interesse não só em conhecer muitas referências, mas em elencá-las, em mostrá-las. Embora algumas questões pessoais de ambos contribuam para esse tipo de ideia, o que mais se torna delineado nessas constatações é que tanto Eliot quanto Pound, dando continuidade a uma tradição da qual temos o francês Stephane Mallarmé (1842-1898) como um dos grandes “pais”, também instauram outra questão radicalmente pertinente para a poesia moderna: a poesia não pode mais ser separada de sua crítica e, conseqüentemente, da biblioteca, do acervo. Mas, aqui, interessam menos os textos de crítica de Eliot propriamente ditos – aliás, não os utilizei aqui de maneira deliberada –, do que a crítica feita *na* poesia, afinal, o processo de citação de outros poetas, mais ou menos conhecidos, reestabelece a tradição e o cânone, um trabalho que é da crítica por excelência.

No que concerne ainda à relação entre Eliot e Joyce, é imprescindível abordar a ideia de *método mítico*, elaborada pelo primeiro ao propor considerações acerca da obra do segundo que será desenvolvida na seção seguinte.

3.2.2 O “método mítico”

Para Eliot, a partir do lançamento do *Ulysses*, o método narrativo havia sido substituído pelo método mítico que seria uma forma de desenvolver, na literatura, um ordenamento do caos do mundo. Quando pensamos em *The Waste Land* e o tema da ruína, esse dado fica evidente: o poema tenta organizar um mundo de barbárie, ao lado de um denso emaranhado de referências que compõem a biblioteca; da mesma forma que, em Joyce, há o desejo de desenvolver uma obra *total*, capaz de trazer em si todas as narrativas. Sobre Joyce, diz Eliot:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and The Golden Bough have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward that order and form which Mr. Aldington so earnestly desires. And only those who have won their own discipline in secret and without aid, in a world which offers very little assistance to that end, can be of any use in furthering this advance.¹⁶ (ELIOT, 1923, s.p.).

¹⁶ Ao usar o mito, ao manipular um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade, o Sr. Joyce está buscando um método que os outros devem buscar depois dele. Eles não serão imitadores, assim como o cientista que usa as descobertas de um Einstein para buscar suas próprias e independentes investigações seguintes. Trata-se apenas de uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e significância ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea. Trata-se de um método já esboçado pelo Sr. Yeats e da necessidade pela qual acredito que o Sr. Yeats tenha sido o primeiro contemporâneo a estar consciente. Trata-se de um método pelo qual o horóscopo é auspicioso. A psicologia (tal como ela é, e se nossa reação a ela é cômica ou séria), a etnologia e o Golden Bough concordaram em tornar possível o que era impossível até poucos anos atrás. Em vez do método narrativo, agora podemos usar o método mítico. Acredito seriamente que ele seja um passo na direção de fazer o mundo moderno possível para a arte, na direção daquela ordem e forma a qual o Sr. Aldington tão sinceramente deseja. E apenas aqueles que ganharam sua própria disciplina em segredo e sem auxílio, num mundo que oferece muito pouca ajuda para essa finalidade, podem ser úteis para promover esse avanço.

O livro *The Golden Bough* ao qual Eliot faz menção é uma obra do antropólogo James George Frazer, de 1890, que reúne uma grande coletânea de mitos e lendas de diferentes povos. Assim, o que fica evidenciado nas considerações de Eliot é o desejo de, a partir da literatura, estabelecer um ordenamento para o mundo, o que seria possível justamente através do método mítico que, segundo Eliot, já havia sido esboçado pelo poeta irlandês W. B. Yeats.

Eliot elabora esse texto a partir de considerações para o *Ulysses*, entretanto, talvez, essas ideias fossem ainda mais eficazes para se pensar no *Wake* – algo também argumentado por André Cechinel e Dirce Waltrick do Amarante, nos trabalhos mencionados anteriormente. Isso se dá, porque, no último livro de Joyce é possível notarmos – dada sua amplitude e complexidade – o processo de sobreposição de mitos de forma muito mais delineada que no *Ulysses*.

Outro dado que se destaca na citação de Eliot diz respeito ao desejo de se encarar o método mítico como uma espécie de ciência que impediria, assim, a associação desses procedimentos ao plágio – algo que já apontamos no início dessa seção. Isso é o que Eliot chamava de “paradigma classicista”, em oposição ao romântico, ou seja, uma defesa do princípio da não-originalidade. Contudo, a negação do princípio da originalidade não significa que o poeta, enquanto sujeito que opera o texto, deixa de existir; isso quer dizer que esse *eu* – que muitas vezes desaparece mesmo da enunciação poética – deixa de ser aquele indivíduo coeso, com uma discursividade plena, e passa a ser esse *eu* fragmentado e que dá forma aos retalhos que seleciona para compor seu poema. Essa nova voz poética, por mais dessubjetivada que seja, persiste enquanto a voz de um *curador/editor* de outras vozes que o antecederam. Daí a necessidade de se relativizar a noção de originalidade tal como o Romantismo nos apresentou.

Nas palavras de Wilson: “Não se deve supor, contudo, que Eliot não seja original ou que não tenha a mesma estatura de qualquer dos seus mestres” (WILSON, 2004, p. 116). Marjorie Perloff também registra essa separação entre a ideia do *gênio criador* e a da originalidade. Na citação abaixo, a autora fala das práticas artísticas atuais, porém, ela o faz após um longo percurso pela produção poética e crítica do século XX, usando inúmeras vezes o próximo exemplo de Eliot como paradigma disso, o que me autoriza a deslocar suas ideias para a produção do poeta em questão:

Uma vez que concedamos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra *original* de sua parceira, a palavra *gênio*. Se a nova poesia “conceitual” não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja *gênio* em jogo. São necessárias apenas formas distintas. (PERLOFF, 2013, p. 54)

Essa poesia “conceitual”, da qual fala Perloff, nega o princípio da originalidade da mesma forma que o fazia Eliot. Como assinala o poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger, em seu texto “A linguagem universal da poesia moderna” (1962), em um movimento muito parecido com o de Paz, a modernidade já nasce sob o signo da tradição, embora muitos desejem colocá-la em oposição a esta: “Em nome da tradição combatem os modernos, sem perceber que eles próprios [os modernos] já fazem parte da tradição” (ENZENSBERGER, 1962, p. 34).

O trabalho crítico de T.S. Eliot não diz respeito somente aos textos nos quais o poeta reflete sobre literatura e poesia. Embora ensaios como “Tradição e Talento Individual” (1919) figurem entre os mais lembrados de nossa história crítica, há também em seus poemas um intenso trabalho de crítica literária que seleciona e reconfigura a própria relação de seus leitores com a poesia que o precedeu.

Artistas modernos como Mallarmé, Pound, e Eliot restabeleceram o lugar do poeta não só em razão de suas produções poéticas. Como assinala Enzensberger: “Hoje em dia, a poesia não pressupõe apenas conhecimento, mas também crítica da poesia moderna, pois produção e crítica já não podem mais se separar” (ENZENSBERGER, 1962, p. 49). Isso é algo também defendido por Octavio Paz, em “A tradição da ruptura”, já que segundo ele a modernidade pode ser assim concebida justamente porque tem um viés crítico que se volta, sistematicamente, sobre ela mesma:

Há dois séculos a imaginação poética ergue suas arquiteturas em um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minado... O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma. (PAZ, 2015, p. 17)

Esse movimento crítico se interpõe tanto como uma atividade que questiona o próprio estatuto do moderno – como assinala Paz –, quanto como um estabelecimento da própria ideia de moderno e das obras que o compõem. Mas não só: através da citação

de outras obras, os poetas assinalam quais são as obras relevantes da tradição e lançam sobre elas uma reconfiguração dentro do que já havia sido estabelecido como cânone. A importância de Lautréamont, por exemplo, para os surrealistas como André Breton, reconfigurou a centralidade de sua obra na construção do paradigma das vanguardas.

Assim, a ideia da modernidade como uma ruptura completa em relação ao que se tinha antes cai por terra: a modernidade se compõe como um intenso movimento de recomposição da própria tradição, o que instaura mais um dos paradoxos do moderno. Eliot mesmo, por exemplo, é tido muitas vezes como conservador e tradicionalista, e embora isso possa se confirmar, o poeta é também um grande renovador, que permanece sendo lido e figurando como um poeta importante desse começo de século XX.

Enzensberger destaca em seu texto: “Só a literatura pode escrever história da literatura, não apenas da sua própria mas a de todos os tempos” (1962, p. 36) e é bem disso que nos dá notícia um poema como *Terra Devastada*: ao utilizar os textos de poetas clássicos e modernos, orientais e ocidentais, o Eliot poeta/leitor leva seus próprios leitores ao encontro das referências que ele utiliza, reconfigurando as ideias acerca da formação de um *paideuma*. E, alterando a recepção, a leitura de sua obra, Eliot altera também, claramente, a disposição da própria crítica e não só daquela feita entre os poetas.

Petrônio registra que, de maneira geral, “a poesia moderna” tinha “uma proposta de ampliação da percepção humana de modo que esta pudesse captar as discontinuidades e a estrutura fragmentada da realidade, sem submetê-las a unidades formais prévias”, isto é, não havia mais o interesse de formular um tipo de arte que concebesse o mundo como uma estrutura totalmente fechada e acabada – pensemos, novamente na ideia de um *work in progress* – daí a necessidade de se pensar em novas formas, capazes de incutir no cerne do produtor estético toda essa fragmentação. Como consequência disso, ainda segundo Petrônio, “a própria crítica literária começou a pensar a literatura à luz dessa justaposição e dessa discontinuidade de elementos heterogêneos oferecida pela bricolagem” (PETRÔNIO, 2015, p. 11). Ao que ele acrescenta:

O Eliot poeta abriu caminhos para o pensamento da desconstrução, mesmo tendo em vista que o Eliot crítico esteja distante desse referencial teórico. Nesse sentido, de método de composição aplicado

à arte e à literatura modernas, a bricolagem e o conceito de palimpsesto acabaram por se transformar numa chave hermenêutica para a teoria da arte e da literatura encabeçada por pensadores tão distintos como E. M. Mielietínski, Northrop Frye, Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva e o próprio Claude Lévi-Strauss. Do mesmo modo, a relação reversível entre crítica e poesia não se encontra apenas no interior da obra de Eliot. Ela pode ser entendida como uma matriz moderna de pensamento sobre a arte, da qual diversos críticos e poetas participam. Nesses termos, o poeta Eliot contribuiu para a guinada da sensibilidade crítica, na mesma proporção em que o crítico Eliot ampliou o horizonte criativo da poesia, ao reorganizar o cânone a partir de novos valores. (PETRÔNIO, 2015, p. 12)

Ou seja, para Petrônio, a influência de Eliot não se configura como relevante apenas no contexto da produção poética, já que suas propostas estéticas acabaram sendo relevantes dentro de todo um processo que reconfiguraria a própria recepção do texto literário. Da mesma forma, Marjorie Perloff registra, novamente no campo das artes, o quanto *The Waste Land* “pode ser visto como um texto fundador” junto com *Os Cantos* de Pound. Já que a “amálgama de citação e texto achado” presente em ambos está na concepção de obras como “A” (1966), de Louis Zukofsky, e também nos “poemas tardios de John Ashbery, em que quase todos os versos têm um referente intertextual” (PERLOFF, 2013, p. 41).

Dessa forma, Eliot é uma figura interessante dentro das reflexões que gostaríamos de construir em relação a esse ponto fundamental, isto é, a passagem do Romantismo às Vanguardas, e virada do século XIX para o XX. *Terra Devastada* é, assim, um texto que dramatiza essa estética que, atualmente, encontrou no mundo da tecnologia e das facilidades oferecidas por ela um imenso terreno fértil para seu desenvolvimento. Pode parecer um salto muito grande, porém, esse tipo de texto que parece ser construído em *hiperlink* – como os de Joyce, Pound e Eliot – são extremamente afinados com as possibilidades oferecidas pelos navegadores de internet e por dispositivos de leitura virtual, nos quais é possível acessar as referências com imensa facilidade.

Nesse sentido ainda, antes de finalizar esse capítulo, gostaria de falar brevemente de outra obra, inserida mais comumente no campo da história, interessante no que concerne a essa apreensão das discontinuidades e da fragmentação da realidade – tal como apresentada acima por Petrônio –, ao se pensar na primeira metade do século XX. Trata-se do trabalho de Walter Benjamin, *Passagens*.

3.3 *Passagens*, de Walter Benjamin

Escrito entre 1927 e 1940 – quando foi interrompido pela morte do filósofo – *Passagens* (2006) se constitui de um conjunto monumental de fragmentos de textos comentados por Walter Benjamin (1892-1940). Esses trechos de obras foram retirados da reunião de mais de oitocentas fontes distintas, coletados durante suas pesquisas na Biblioteca Nacional de Paris e em outras bibliotecas, acabaram sendo agrupados em um volume superior a mil páginas. Inicialmente concebido para se tornar um estudo denominado *Paris, Capital do Século XIX*, o livro acabou se modificando. As “passagens” às quais o título de Benjamin faz referência são as galerias parisienses do século XIX que, para ele, instauravam um acesso do público ao privado e, dessa forma, estabeleciam uma nova forma de sociabilidade, ligada à modernidade e à burguesia.

Em alemão, a obra se chama *Das Passagen-Werk* (A obra das passagens), entretanto, segundo Marcio Seligmann-Silva, esse título pode dar a impressão de que o trabalho foi concluído, o que não se efetivou. Assim, nomeando o livro de *Passagens*, os tradutores brasileiros puderam manter “a importante polissemia do termo ‘passagem’, que significa tanto as galerias comerciais de Paris, como também passagens de textos, passagens de eventos, da história etc.” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 104-105). Porém, para Seligmann-Silva, a opção por traduzir as citações em alemão e em francês para o português acabou por retirar uma dessas camadas de sentido dada à expressão *passagem*, que poderia se referir também à contínua passagem de uma língua à outra, na forma como a obra foi organizada por Benjamin, isto é, em alemão e em francês, sem apresentar traduções.

Em *Passagens* também é possível perceber a construção dos argumentos de outras obras de Benjamin, como as teses *Sobre o conceito de história* (1940), uma de seus escritos fundamentais, no qual se explicita o fato de que Benjamin questionava prontamente a noção de progresso e via a história sob o viés da *ruína*, do “historiador-catador” que, segundo Seligmann-Silva “salva os “detritos” da história, visa à interrupção de seu curso, a que chamamos progresso, mas que na realidade é apenas o avanço da destruição” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 108).

“Escrever a história significa (...) citar a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado do seu contexto”, lemos em um dos fragmentos de *Passagens* (N 11,

3). O gesto do colecionador de arrancar as coisas de seu contexto, assim como o gesto do catador que “reencanta” o que fora descartado pela sociedade de consumo, é paralelo ao gesto do “materialista histórico” que, com sua historiografia-montagem, visa romper com o continuum da dominação. Essa libertação para Benjamin é tanto dos homens como do próprio passado (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 108).

Assim, há ali, por meio do recorte e da colagem um empreendimento que busca dramatizar na forma do texto a própria impossibilidade de compreender a história como uma evolução contínua, rumo a algo sempre “melhor”. Além disso, dramatiza-se também a própria ideia da história e da narrativa que se estabelece a partir dela como uma linha reta, como uma progressão.

De acordo com Rolf Tiedemann, responsável pela edição alemã: “Os fragmentos das *Passagens* propriamente ditas podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce”. Disso é possível apreender a razão pela qual a obra é colocada também como *work in progress*. Ainda, no mesmo parágrafo, prossegue Tiedemann: “Ao lado das fundações, encontram-se amontoadas as citações a partir das quais seriam erigidas as paredes” (TIEDEMANN, 2007, p. 14). Segundo Willi Bolle, organizador da edição brasileira do livro em questão:

Trata-se de uma das obras historiográficas mais significativas do nosso tempo. A partir de Paris, a “capital do século 19” – especialmente suas galerias comerciais como “arquipaisagem do consumo” – é apresentada a história cotidiana da modernidade com figuras como o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador e os meios de uma escrita polifônica que vai da luta de classes até a moda, a técnica e a mídia.

Este hipertexto com mais de 4.500 “passagens” constitui um dispositivo sem igual para estudar a metrópole moderna e, por extensão, as megacidades do Terceiro Mundo.
(BOLLE, 2006, s.p.)

Aspecto interessante na citação de Wille Bolle é a caracterização dessa escrita como polifônica, já que ela advém de uma variedade gigantesca de textos e abordagens da cidade. Perloff registra que os documentos oficiais “por exemplo, o relato de F. A. Beraud dos éditos policiais regulamentando a prostituição em 1830 no Konvolut O” são ali colocados “lado a lado com um extrato de Baudelaire ou Rimbaud, de uma canção popular, historinha, anedota cômica, cartum, lenda ou mito” (PERLOFF, 2013, p. 85).

Diluindo as fronteiras entre os tipos de textos utilizados por Benjamin, gerando um “efeito” caleidoscópico. Marjorie Perloff prefere explicar essa imagem por meio da noção de *sampling*:

(...) A técnica dos *Konvoluten*¹⁷ é, portanto, menos uma montagem do que um *sampling*, uma técnica definida literalmente como o ato de tornar uma porção ou amostra (*sample*) de uma gravação de som e reutilizá-la como um instrumento ou elemento de uma nova gravação. A forma do *sampling*, ainda, imita bem o movimento do próprio *flâneur* através das “mascaradas do espaço” (M1a4), que é o mundo das próprias *Passagens*: move-se à vontade da loja de brinquedos para o ringue de patinação, para o bar, para a loja de tapetes orientais, de um poema citado à fotografia, à documentação de guia de viagem, sem um mapa definido ou plano mestre. (PERLOFF, 2013, p. 70-71).

Os *Konvoluten* são uma forma de mostrar, no corpo do texto, o movimento de trânsito pela própria cidade. Wille Bolle, na citação mais acima, recorre à ideia hipertexto para tratar desse tipo de deslocamento, confirmando as questões que eu tentava abordar acima, já que a obra de Benjamin abre um sem número de *links* para outros textos que ajudam na construção da história dessa Paris do fim do século XIX e lança mão de uma *forma* de escrita que permanecerá ao longo do restante do século. Perloff também ratifica essa *vocação* para o mundo da internet de alguns textos: “As *Passagens* de Benjamin tornaram-se as passagens digitais que fazemos através de vídeos do YouTube, navegando de um link do Google para o outro e pelas pontes fornecidas por nossos sites de buscas e páginas favoritas da Web”. A autora acrescenta ainda que, nesse “novo mundo-arcada, escrever poesia não ficou mais fácil do que era antes. Apenas diferente” (PERLOFF, 2013, p. 93). Para Seligmann-Silva:

Benjamin une o plano geográfico ao micrológico da escritura-cópia. Suas cópias, por sua vez, deveriam ser juntadas segundo o princípio da montagem: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (N 1a, 8; eu grifo), lemos em um famoso fragmento de *Passagens*. É importante lembrar também o que ele quer mostrar: “os farrapos, os resíduos”. Como o alegorista-colecionador barroco, ele se volta para o pequeno e aparentemente

¹⁷ No livro *O gênio não original* consta a seguinte nota quanto ao termo: “Segundo os tradutores, *Konvolut*, literalmente um ‘apanhado’, deriva não do próprio Benjamin, mas de seu amigo Theodor Adorno, que havia manuseado o manuscrito, enviado a ele em 1947; ele foi escondido por Georges Bataille na Bibliothèque Nationale durante a Segunda Guerra Mundial. *Konvolut* é um termo estranho em inglês [e em português também], por causa do cognato “convoluted” (convoluto), mas os tradutores decidiram mantê-lo assim, em vez de traduzirem por folha, arquivo ou pasta (*Arcades*, XIV).” (PERLOFF, 2013, p. 281) [Comentário do tradutor da obra, Adriano Scandolara]

sem importância para construir seu painel móvel do século XIX. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 109)

Assim, é interessante notar o quanto as ferramentas disponíveis no nosso tempo parecem ser mais eficazes para analisarmos textos que foram escritos antes mesmo da segunda metade do século, o que demonstra não só a dimensão inovadora dessas propostas, mas também o quanto o mundo contemporâneo é baseado, sobremaneira, em linguagens construídas dessa forma. A ideia do “painel móvel” como colocada por Seligmann-Silva instaura justamente a ideia de que não é possível traçar uma linha contínua dessa grande narrativa do século XIX: só é possível caminhar entre os fragmentos e os escombros, na tentativa de elaborar “uma” narrativa entre tantas possíveis.

Se ele escreve que queria apenas “mostrar” e nada dizer, não é menos verdade que boa parte dos fragmentos é de comentários-críticos seus. Benjamin coloca-se não apenas na posição do copista, mas também na do comentarista e do crítico. Sem contar que, como grande teórico do colecionismo que era, ele sabia que o colecionador ao selecionar o que vai para sua coleção já está, de certo modo, dando uma forma sua ao mundo. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 110)

Benjamin se mostrava no texto das *Passagens* não só enquanto aquele que seleciona os excertos e faz sua montagem, mas também como um “comentarista”, ideia que será ainda debatida posteriormente, já que é importante para a produção atual. Ou seja, existe mais uma dimensão que poderia desmobilizar qualquer tentativa de entender a obra de Benjamin como um mero “cortar e colar”. Além de não ser simples coletar e organizar todas essas citações, há ainda o trabalho de *produção de sentido* sobre cada uma delas, complexificando a experiência da montagem, tal como veremos ser feito contemporaneamente.

Porém, antes de entrar definitivamente no século XXI e dando sequência a essas reflexões, gostaria de pensar especificamente em um certo percurso da poesia brasileira produzida no século XX, no qual é possível encontramos algumas amostras da presença dos procedimentos de intertextualidade que dialogam diretamente com muito do que se deu no cenário europeu.

4. POESIA BRASILEIRA E INTERTEXTUALIDADE: UM PANORAMA

*Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Oswald de Andrade.*

Depois de empreender algumas reflexões tendo como ponto de partida o cenário europeu, principalmente, no início do século XX, interessa-me refletir sobre os processos empreendidos pela poesia brasileira nesse mesmo período, com o intuito de traçar um percurso do que se empreendeu aqui no âmbito da intertextualidade. Aqui, nomes como Oswald de Andrade (1890-1954), José Paulo Paes (1926-1998), Haroldo de Campos (1929-2003), Sebastião Uchoa Leite (1935-2003), Roberto Piva (1937-2010), fizeram uso desse recurso.

Assim, desde a antropofagia oswaldiana até a iconoclastia de Piva, passando pelo uso mais humorístico e trocadilhesco de Paes e Leite, sem esquecer da maestria de Campos ao lidar com as citações de textos clássicos e utilizar outras línguas, podemos observar que a intertextualidade – em suas múltiplas facetas – compôs, em alguma medida, a poética desses autores. Porém, é possível observar também que aquilo que era algo muito pontual e constituinte de um projeto muito específico, o “Movimento Antropofágico”, em Oswald de Andrade, acaba por se tornar relativamente mais presente após as décadas de cinquenta e sessenta – momento de inflexão que nos interessa diretamente aqui – e vem se delineando até chegar ao tempo presente de maneira cada vez mais contundente.

É importante ressaltar que escolhi alguns nomes que considero relevantes dentro de uma outra linhagem da poesia brasileira que não é aquela formada pelos nomes mais lembrados – ao menos por um público mais amplo – como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e isso é proposital. O Modernismo e o Concretismo são movimentos vistos, hoje, como pontos de inflexão fundamentais para a literatura brasileira, e Oswald e Haroldo foram figuras essenciais não só dentro desses movimentos, mas também para além deles, reconfigurando a literatura brasileira como um todo. Uchoa Leite, Paes e Piva também o foram, cada um à sua maneira. Assim, a ideia é, aos moldes de algo que ficará mais claro quando observarmos algumas ideias de Haroldo de Campos, pensar em uma espécie de

antitradição, a partir de poetas que embora sejam canônicos, empreenderam projetos poéticos dissonantes do que se produzia à época. Início essas reflexões por Oswald.

4.1 Oswald de Andrade e a Antropofagia

O *Manifesto Antropófago* (1928/2011), publicado no primeiro volume da *Revista de Antropofagia* – organizada por Oswald de Andrade, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado –, é um dos textos fundamentais para se pensar o Modernismo brasileiro e suas relações com as Vanguardas europeias do início do século XX, como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Essa centralidade, entretanto, deu-se muito posteriormente à sua concepção, da mesma forma como o reconhecimento de toda obra de Oswald de Andrade, que só passou a ser de interesse mais amplo a partir dos anos 60, em razão da encenação realizada por José Celso Martinez Corrêa da peça *o Rei da Vela*, em 1967, conforme registrado pela filha de Oswald, Marília de Andrade, no texto “Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos Memórias e Fantasia”, publicado em *Antropofagia Hoje?* (2011).

As correspondências entre o Modernismo brasileiro e as Vanguardas europeias são demasiadamente complexas e, entre adesões e negações dessas conexões, há uma série de índices que apontam para a influência estrangeira no contexto de renovação literária que se pretendia construir aqui. Muito embora parte dessa renovação se valesse da ideia de negar aquilo que era estrangeiro – ou de, ao menos, reestruturar a forma como esse elemento externo era assimilado. Gilberto Mendonça Teles aponta, em *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, livro de 1973, que a obra de Mario de Andrade, *A Escrava que não é Isaura* (1924), por exemplo, foi escrita tendo como influência a coleção de revistas *L'Esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfat. Embora não se trate de um texto literário, esse trabalho de Mario é um modelo interessante à medida que também se constrói com base em um forte e intrincado trabalho de intertextualidade.

Benedito Nunes, em “Antropofagia e Vanguarda – Acerca do Canibalismo Literário” (1979), também destaca o quanto esses “degraus da modernidade – Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo” foram galgados pelo movimento de 22, justamente “por obra de Mário e Oswald de Andrade”. Segundo Nunes, eles “jamais ocultaram a convivência

intelectual que mantiveram com os escritos representativos das correntes renovadoras de então, e que eram, como se pode ver hoje, as alas de um só movimento sensíveis à situação problemática da literatura e arte” (NUNES, 1979, p. 8). Nunes, entretanto, reafirma em vários momentos de seu texto que esse “contato activo”, entre aproximações e afastamentos, sempre foi feito não com uma “subserviência eufórica dos seguidores da moda”, mas com a “receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila” (NUNES, 1979, p. 20-21), o que implica um processo muito semelhante ao que o próprio Oswald propõe como sua antropofagia.

Parece-nos, pois, que o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimos de fora. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irredutível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. (NUNES, 1979, p. 27).

Para Haroldo de Campos, em “Uma poética da Radicalidade” (1966/2017) e, posteriormente, “Da Razão Antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” (1981), a antropofagia de Oswald “é o pensamento da devoração crítica universal do legado universal”, estabelecida não pela via do “bom selvagem” romântico, mas pelo “mau selvagem, devorador de brancos, antropófago” (CAMPOS, 1981, p. 11). O que faz com que o processo não seja de “submissão” e sim de “transculturação” – algo que demanda uma postura *ativa*.

Outra das fontes críticas/teóricas que utilizo para a análise do manifesto é a obra *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem* (2018), de Beatriz Azevedo, na qual a autora constrói um “cardápio” cujas partes (entrada, prato principal, sobremesa, etc.) empreendem uma leitura do texto de Oswald, construindo uma relação com o ato de comer enunciado pelo próprio manifesto. Na obra em questão, a autora também destaca essa dimensão simultaneamente assimiladora e criativa como uma das características das ideias de Oswald, como é possível notar na citação abaixo:

Mais do que a presença de ingredientes das vanguardas europeias na obra de Oswald, parece-me importante afirmar a antropofagia também como uma vanguarda, original e inovadora, em si mesma. Um “produto exportação”, como queria Oswald no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, para marcar uma posição de ponta para a cultura brasileira,

ao contrário do papel subserviente na exploração de nossas matérias-primas pelos colonizadores. (AZEVEDO, 2018, p. 68).

Corroborando as perspectivas de Nunes e Campos, Azevedo problematiza a ideia de que “comer” para Oswald seria passível de ser entendida como mero processo de assimilação: “Parece-me por demais simplista tentar enquadrar a antropofagia em uma objetividade forçada de finalidades, como na leitura de que, depois da ‘mistura’ do estrangeiro com o conteúdo local, a finalidade seria estabelecer a ‘identidade nacional’” (AZEVEDO, 2018, p. 126).

Desse tensionamento surge o desejo de me deter na obra de Oswald, à medida que a entendo como um importante referencial porque instaura, no percurso literário nacional, um importante ponto de inflexão semelhante ao do tipo de movimento que eu tentava destacar ao abordar as obras de Joyce e Eliot. Além disso, interessam-me seus desdobramentos – afinal a ideia da antropofagia rendeu e rende muitas leituras na tradição brasileira – e, principalmente, suas questões *estruturais*, que dramatizam, formalmente, o que se propõe como ideia e conceito, já que a obra apresenta a questão da *intertextualidade* não só como procedimento de construção do próprio texto, mas, como uma proposta estética mais ampla. Afinal, podemos entender o chamado à antropofagia como um convite à incorporação do texto do outro.

Quanto a esse aspecto formal do texto, Azevedo destaca as dimensões musicais e teatrais que são evocadas pelo *Manifesto*, tendo em vista, sobretudo, sua pontuação. Nesse sentido, a autora chama a atenção para o fato de que nas reproduções posteriores à primeira publicação do texto não foram preservadas as características relativas à quebra das frases dos aforismos e, em muitos casos, nem mesmo a separação entre os adágios, o que implica no apagamento do ritmo conferido por Oswald ao texto. Segundo ela, essas características colocam em ênfase a dimensão oral e performática da obra – daí a necessidade de se respeitar não apenas as separações entre os aforismos, mas também a *quebra* entre as linhas, tal como organizadas por Oswald na primeira edição. Acredito que esses aspectos acabem contribuindo para uma perspectiva que analisa o texto de Oswald não só como um *manifesto* – questão que pontuarei a seguir – mas também como uma obra que tem como uma de suas bases de construção elementos que costumamos analisar, mais comumente, na poesia. Algo que é, de alguma forma, relevante na elaboração dos manifestos, já que estes precisam de artifícios linguísticos e

formais que sejam capazes de potencializar as ideias a serem transmitidas, com o intuito de convencer seu interlocutor ou de, ao menos, inquietá-lo.

Os manifestos foram largamente utilizados pelos movimentos das Vanguardas europeias e tiveram importante presença no Modernismo Brasileiro, reafirmando, mais uma vez, as relações entre esses contextos. No caso de Oswald, além do *Manifesto Antropófago*, o autor já havia lançado, em 1924, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. O texto de 1928, porém, acabou se tornando mais emblemático com o passar do tempo, dada sua radicalidade e potência estética.

O manifesto se organiza em 51 aforismos que, apesar da estrutura fragmentada, estabelecem relações entre si temática e formalmente, fazendo uma série de referências a obras de diversas matrizes diferentes. Entre elas, destaco a do filósofo francês Lucien Lévy-Bruhl cuja produção refletia acerca do tema da “primitividade” e também da antropofagia (apesar de ter sido muito lido nos anos 20, sua obra acabou sendo obliterada por seus preconceitos em relação aos povos ameríndios). Para Oswald, “era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira” (NUNES, 1979, p. 25-26). A antropofagia, por sua vez, esteve presente nos escritos de Oswald desde os poemas do início dos anos 10 até sua tese de 1950, “A Crise da Filosofia Messiânica”, e representava “uma devoração crítica da realidade” (AZEVEDO, 2018, p. 78). Essa devoração se dá justamente por meio da sobreposição de referências:

Articulando a relação entre os aforismos, agora numa percepção de conjunto, assinalo que no *Manifesto Antropófago* o poeta desdobra-se em múltiplos, e por sua voz falam Hamlet, Shakespeare, os índios Tupi, Freud, Lévy-Bruhl, a Revolução Caraíba, a Revolução Francesa, Nicolas de Villegagnon, Montaigne, Rousseau, Keyserling, Padre Vieira, Visconde de Cairu e d. João VI.

O discurso não é monofônico; ao contrário, no manifesto vigora uma polifonia complexa, com diversas vozes orquestradas para manter a dinâmica musical do texto eminentemente rítmico de Oswald de Andrade.

As figuras históricas, personagens da literatura, pensadores e filósofos, mitos e alegorias, contracenam em diálogos transversais, *sem* hierarquia entre realidade e ficção, *sem* distinção entre figuras do clero ou da tribo, *sem* divisas nacionais ou estrangeiras, *sem* fidelidade ao tempo cronológico. [Grifos de Azevedo] (AZEVEDO, 2018, p. 198).

O aforismo 13, “Nunca fomos cathechizados. Vive-/ mos atravez de um direito sonam-/ bulo. Fizemos Christo nascer na Ba-/ hia. Ou em Belém do Pará”, foi inspirado por um maxixe popular na década de 20, chamado “Cristo nasceu na Bahia”, composto por Sebastião Cirino e Duque, e gravada por Arthur Castro. Ao passo que o número quinze, “Contra o Padre Vieira. Autor do/ nosso primeiro empréstimo (...)”, faz referência ao missionário português cuja produção é entendida como luso-brasileira, e o vinte e cinco usa excertos do texto de Couto de Magalhães, *O Selvagem* (1874), “(...) Catiti Catiti/ Imara Notiá/ Notiá Imara/ Ipeju” (ANDRADE, 2011, p. 26), e assim por diante, com muitas outras citações. Dessa forma, é possível notar a costura estabelecida entre toda essa constelação de nomes, eventos, ideias e personagens, instaurando justamente o que se apresenta como proposta do *Manifesto*.

Nesse sentido, o aforismo número cinco, “Só me interessa o que não é meu./ Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2011, p. 26), catalisa o que me interessa olhar na proposta de Oswald. Nesse excerto também é possível entender o que é desenvolvido por Alexandre Nodari, em sua dissertação, “A posse contra a propriedade: a pedra de toque do direito antropofágico” (2007), onde o autor defende que, embora a ideia da assimilação contida no Manifesto presuma as oposições entre original e cópia, um dentro e um fora, isso pode ser desativado justamente pelo fato de que o texto expõe o funcionamento desses mecanismos ligados à noção de propriedade. Esse é o tipo de ideia que, a meu ver, se desdobra durante todo o século XX, gerando a abundância de procedimentos de citação, recorte e colagem, reescrita. Dessa forma, construindo uma série de “Roteiros. Roteiros. Roteiros...” – o aforismo quarenta e três – evoca-se uma ideia de movimento, de um percurso que é empreendido também pelas ideias do *outro*, algo que é formalizado pelo próprio *Manifesto* ao transitar por várias ideias que podem ser adaptadas e reconfiguradas, por meio da Antropofagia. Quanto à repetição da palavra “roteiros”, Beatriz Azevedo registra:

O autor se utiliza do recurso de repetição da mesma palavra, intercalada por pontos finais, também para acentuar um traço rítmico. O poeta surpreende pela construção de uma sentença sem verbo nem sujeito, apenas contando com o substantivo masculino. Repetida sete vezes, a palavra roteiro adquire múltipla importância. Evoca o universo cinematográfico, não só pela ideia de roteiro, mas também pelo recurso de corte cinematográfico, de claquete, de tomadas curtas, entre pontos finais, perfiladas em sequência na mesma linha. Em aforismo anterior, o de número sete, Oswald já havia

anunciado que “o cinema americano informará”. (AZEVEDO, 2018, p. 142-143).

Os desdobramentos das propostas de Oswald no *Manifesto Antropófago* estão no Concretismo de Haroldo de Campos – a quem retornarei mais adiante –, Augusto de Campos e Décio Pignatari; no Tropicalismo; no Teatro Oficina, de Zé Celso; e mesmo em alguns movimentos do início do século XXI – conforme registrado por Nodari (2007). Entretanto, gostaria de recuperar essas ideias olhando para alguns de seus versos que, por meio dessa “poética da radicalidade” – como pensado por Haroldo de Campos –, apresentavam intensos processos de citação e de desierarquização de referências que me interessam pontuar.

No livro *Pau Brasil* (1925/2017), estão presentes muitos dos aspectos preconizados pelo *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, obviamente, porém, vale ressaltar o quanto Oswald constrói toda uma “poética dos nomes”, ao produzir, por exemplo, uma série de poemas, na seção “História do Brasil”, que citam vários dos cronistas do Brasil responsáveis por retratar os períodos próximos à chegada dos portugueses, como Pero Vaz de Caminha e Frei Vicente do Salvador, entre outros. No poema que recebe o nome de Caminha, Oswald secciona em versos alguns trechos da carta do “descobrimento”, subdividindo esses versos em pequenos poemas que compõem retratos do cenário, forjando, em tom de piada, sentidos muito diferentes do texto “original”. Um dos mais conhecido deles é “as meninas da gare”:

Eram tres ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha¹⁸
(ANDRADE, 2017, p. 29)

Nele, Oswald compõe, a partir de um texto de 1500, uma imagem comum às grandes cidades modernas: ao invés da nudez das mulheres indígenas que Caminha tentava descrever, é possível vislumbrar uma representação crítica de mulheres se

¹⁸ Conforme registrado na edição *Poesias Reunidas* (2017), da Companhia das Letras, que utilizo como fonte: “Nesta seção [História do Brasil], ao pôr em versos textos históricos dos cronistas sobre o Brasil, Oswald de Andrade optou pela ortografia arcaica em quase todos os casos. Sendo assim, não realizamos, especificamente nos poemas que a compõem, a atualização ortográfica. (N.C.)” (ANDRADE, 2017, p. 26). No poema transcrito, nota-se, nesse sentido, a palavra “tres” sem acento entre outras marcas.

prostituindo. O poema de Oswald não altera o *texto* de Caminha, mas, lança sobre ele um olhar de estranhamento, ao mesmo tempo em que forja um sentido profundamente diferente, embora a sequência de palavras seja a mesma. Esse efeito é conferido não só pelo arranjo dos poemas que o rodeiam, mas também pelo título que direciona a perspectiva que o autor tentava dar. Esse é um exemplo da poesia *ready made* de Oswald que “contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem” (CAMPOS, 2017, p. 258).

Há ainda outros exemplos, como o poema “Biblioteca nacional” que integra o mesmo livro, mas está em outra seção, denominada “Postes da Light”. Nele, podemos ler: “O doutor Coppelius/ Vamos com Ele/ Senhorita Primavera/ Código Civil Brasileiro/ A arte de ganhar no bicho” (ANDRADE, 2017, p. 79). Isto é, uma série de nomes de livros que o eu lírico observa, aleatoriamente, nas estantes da biblioteca, em um processo que aproxima assuntos que, podemos inferir, são diferentes entre si. O que se constitui como um índice dessa desierarquização propugnada pelas ideias de Oswald.

Há ainda mais um poema que gostaria de apontar. Trata-se do excerto denominado “Compromisso” que integra o poema longo “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão” (1942), de lírica amorosa, no qual se faz referência constante a Maria Antonieta d’Alkimin, companheira de Oswald. Os versos são:

Comprearei
O pincel
Do Douanier
Pra te pintar
Levo
Pro nosso lar
O piano periquito
E o Reader’s Digest
Pra não tremer
Quando morrer
(ANDRADE, 2017, p. 162)

O poema aponta para essa poética cotidiana, presente em muitos versos de Oswald, que retratam imagens da vida na cidade, com paisagens e ruas de São Paulo. Porém, o que nele é interessante é o fato de trazer como dado do cotidiano o entrelaçamento de matrizes culturais que anteriormente não dialogavam entre si. Nesse contexto e em relação a essa poesia do comum, é imprescindível lembrar do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, publicado pela primeira vez no

jornal carioca *A noite*, em 1925, e posteriormente no livro *Libertinagem* (1930), com algumas pequenas alterações. Recentemente, o poeta e professor Heitor Ferraz Mello, localizou as notícias das quais foram retiradas as informações sobre João Gostoso que depois se converteram na poesia de Bandeira (ANTENORE, 2019), o que evidencia a dimensão de *colagem* como procedimento apresentada pelo poema.

Retornando aos versos de Oswald, há menção ao pincel de Doumier – aduaneiro –, nome pelo qual era conhecido Henri-Julien-Félix Rousseau (1844-1910), pintor francês do pós-impressionismo, pouco valorizado por seus contemporâneos. Ao mesmo tempo, há referência à revista *Reader's Digest*, que no Brasil ganhou o nome de *Seleções* e passou a ser editada a partir de 1942, onde eram apresentadas reportagens leves que tinham como interesse incentivar a leitura e promover entretenimento, o que fez com que passassem a ser conhecidas como pueris, banais. Dessa forma, a sobreposição desses universos, apresentada pelo poema, aponta para outra importante característica, sobre a qual também refletia Haroldo de Campos:

Esta relação *vanguarda/Kitsch* é bastante complexa e não apenas no sentido indicado por [Umberto] Eco, de que a arte de consumo, desfrutando continuamente das descobertas da vanguarda, a obriga a formular sempre novas propostas eversivas, mas ainda naquele de que, a um certo momento do processo (como em *dadá*, como na atual *pop art*), o circuito se fecha, se torna reversível, a serpente morde sua própria cauda, e a vanguarda passa a encontrar pretextos criativos na própria cultura de massa, ou nos detritos e emblemas dessa cultura. A nova arte é uma arte no horizonte do precário, que se despe dos nobres e exclusivos implementos do eterno, para incorporar a categoria do contingente. (CAMPOS, 2017, p. 255-256)

O que Haroldo chama de vanguarda, a partir de Eco, seria a arte das “causas”, que podemos interpretar como a arte “séria”, elevada; enquanto o *kitsch* remete diretamente à arte de massa, dos “efeitos”. (As teorias sobre o *kitsch* se desdobram de outras formas, mas essa perspectiva mais superficial apresentada é capaz de cumprir sua função aqui). Essa dualidade é, entretanto, sistematicamente catalisada pela obra de Oswald, o que implica numa mútua alteração de uma pela outra. O texto de Haroldo é de 1966, conforme já registrei, e ele se preocupa em assinalar a *pop art*, que emergia justamente nesse momento, como signo desse *Kitsch*. Considero que, posteriormente, essa dualidade vai desempenhar um papel relevante em muitas das relações que uma certa poesia vai empreender, cada vez com mais força, a partir desse período.

Na poética de Oswald há também outros procedimentos que serão produtivos e compõem essas práticas intertextuais, como a paródia – o gênero pós-moderno por excelência, segundo Hutcheon – da “Canção do Exílio” (1846), de Gonçalves Dias, no célebre poema “Canto do regresso à pátria”, também presente em *Pau Brasil*. Já em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927/2017), há outra paródia famosa, “meus oito anos”, feita a partir do poema homônimo de Casimiro de Abreu. É pertinente observar que ambas dialogam diretamente com o referencial estético do romantismo que era, até então, esse grande ícone de uma *nacionalidade* em construção.

A obra de Oswald – em seu processo de assimilação pelas gerações de críticos e poetas brasileiros, ao longo do século XX – foi de importância central para as perspectivas de Haroldo de Campos e seus parceiros na concepção do Concretismo. Meu interesse aqui por esse movimento é menor, entretanto interessa-me a obra crítica/teórica e a poesia de Haroldo de Campos. Porém, antes de passar às reflexões acerca de sua obra, observarei a presença da intertextualidade na obra dos outros três poetas, José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite e Roberto Piva.

4.2 José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva

A escolha desses poetas se deu porque eles se situam em uma espécie de “entrelugar” da produção de poesia, no Brasil. Instaurados entre a Geração de 45 e a poesia contemporânea, as obras que escreveram dramatizam – em sua própria forma – os impasses e tensões geradores do que se produziu como poesia na segunda metade do século XX. Nessa seção, interessa-me pensar na obra desses três poetas como exemplos dos modos de utilização do intertexto que vejo na produção contemporânea, traçando, de certa maneira, uma linha pontilhada – não contínua – que nos conduz até os anos 2000. Aqui, gostaria, não de estabelecer uma linhagem “evolutiva” ou mesmo atribuir a esses poetas o papel de grandes *influenciadores* da geração atual. A ideia central é rastrear, na poesia do século XX, obras nas quais podemos notar os procedimentos que, no século XXI, têm sido produtivos.

Mais uma vez, é importante ressaltar o fato de que foi a investigação da obra de Marcelo Ariel que me levou a pelo menos dois desses poetas que analiso nessa seção. Inicialmente, cheguei a Sebastião Uchoa Leite pelo fato de ele ser uma presença

constante entre as referências de Ariel, citado principalmente em epígrafes e dedicatórias. Roberto Piva é também outra referência para Marcelo Ariel, embora seja menos presente, porém a forma como o poeta empreendia diálogos desconcertantes entre matrizes estéticas muito distintas é muito semelhante ao que Ariel empreende e está presente na obra de muitos dos poetas que analiso aqui. É justamente por essa dimensão mais explosiva que me interessa olhar para a intertextualidade em sua obra.

4.2.1 José Paulo Paes

José Paulo Paes, nascido em 1926, é o “mais velho” entre os poetas dessa seção. Conhecido não só pelos treze livros de poesia que publicou em seus mais de cinquenta anos de carreira, Paes foi também um relevante tradutor, além de produzir ensaios literários. Marcelo Sandmann, poeta e professor de literatura que também compõe o *corpus* de poetas contemporâneos aqui analisados, tratou da obra de Paes em sua dissertação, ainda nos anos 90, apontando as qualidades dessa poesia enquanto “acessível, ágil, lúdica, de franca e rápida comunicação com o leitor, ao mesmo tempo que refinada, culta, crítica, inteligente” (SANDMANN, 1992, p. 2).

Além desses aspectos, a poesia de Paes pode ser facilmente lembrada pelo uso da intertextualidade e da intermedialidade, já que recorre, em inúmeros momentos, às referências a outros poetas e artistas, o que é apontado por outros pesquisadores de sua obra, como Alberto Lopes de Melo: “Na poesia de José Paulo Paes, a intertextualidade é um recurso recorrente que torna imperativa sua consideração para possibilitar uma compreensão mais aprofundada dos poemas” (MELO, 2006, p. 11). Paulo Roberto Caetano também registra essa dimensão, em sua tese acerca do poeta: “os diálogos de Paes com outras tradições literárias se dariam não apenas pela lembrança inerente ao ensaio e à tradução, mas pela retomada de gêneros feita em vários poemas – procedimento que usa da paródia recorrentemente” (CAETANO, 2015, p. 16).

O primeiro livro de Paes, *O Aluno* (2008), foi publicado em 1947, isto é, concomitantemente ao que se nomeou de “Geração de 45”, ou Terceira Geração do Modernismo. A poesia produzida nesse período se colocava, em muitos aspectos, como uma oposição ao espírito mais questionador e iconoclasta da Primeira Geração do Modernismo. Nesse sentido, tratava-se de uma poesia que pregava uma produção

poética “mais séria” e afastada das propostas mais irônicas dos períodos anteriores, com o retorno do rigor formal, presente, sobretudo no uso das formas clássicas, como sonetos e odes.

Entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...). (...) Para a poesia, a fase 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da “poesia pura” europeia de entreguerras: Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Machado, Pessoa... (BOSI, p. 412)

Segundo Bosi, um “formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga à banalidade nos temas e nas palavras, já se delineava com os poetas da chamada ‘geração de 45’”, dentre os quais são incluídos nomes como Péricles Eugênio da Silva Ramos, Geir Campos, Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto – sendo que a este coube a “tarefa e o mérito de ter superado os traços parnasiano-simbolistas que não raro amenizavam a força inventiva dos demais”, o que possibilitou que Cabral atingisse “pelo rigor semântico e pela tensão participante, o lugar central que ora ocupa na poesia brasileira” (BOSI, 2006, p. 414).

Assim, a estreia de José Paulo Paes se deu em meio aos tensionamentos visíveis entre os poemas que são apresentados no próprio livro e que ora atendem a alguns dos pressupostos dessa geração, e ora já apontam para as perspectivas estéticas que, posteriormente, se tornarão representativas de sua obra e que guardam proximidade com algumas das propostas do Modernismo de 22. No livro *O Aluno* já é possível notar a presença da intertextualidade de maneira muito contundente.

Nele, Paes se coloca, de fato, como um *aluno* – leitura corrente, entre a crítica – e se põe a dialogar com algumas de suas principais influências, até aquele momento, que eram Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, através de poemas denominados “Drummondiana” (PAES, 2008, p. 37); “O engenheiro” (*idem*, p. 46); “Muriliana” (*ibidem*, p. 48). A recepção ao livro, entretanto, não foi muito calorosa da parte do próprio Drummond que criticou, em carta a Paes, o uso exagerado das referências e do estilo de outros poetas. Quanto a essa passagem, Rafael da Silva Mendes registra, em artigo que trata das relações entre os dois poetas, que não era “de todo uma surpresa que um poeta iniciante careça de estilo próprio, mas,

ao mesmo tempo, ao entrecruzar referências modernas e tradicionais, já despontava em Paes uma das características mais peculiares à sua produção”, isto é, a intertextualidade. Além disso, Mendes também destaca a presença “da tendência ao humor e às composições epigramáticas e concisas” (MENDES, 2015, p. 3). Embora visto inicialmente com desconfiança, ao longo da carreira de Paes esse traço passou a ser reconhecido não mais negativamente. No poema que nomeia o livro é possível observar algumas dessas tensões que cercavam essa entrada de Paes na poesia:

São meus todos os versos já cantados:
A flor, a rua, as músicas da infância,
O líquido momento e os azulados
Horizontes perdidos na distância.

Intacto me revejo nos mil lados
De um só poema. Nas lâminas da estância,
Circulam as memórias e a substância
De palavras, de gestos isolados.

São meus também os líricos sapatos
De Rimbaud, e no fundo dos meus atos
Canta a doçura triste de Bandeira.

Drummond me empresta sempre o seu bigode.
Com Neruda, meu pobre verso explode
E as borboletas dançam na algibeira.
(PAES, 2008, p. 49)

Trata-se de um *soneto*, forma clássica por excelência, com rimas e métrica regular, o que o insere em uma tradição poética longa e estável, e que presta homenagem a grandes nomes de uma certa tradição moderna. Outro dado é que eles não pertencem apenas a uma nacionalidade, ou língua: há dois brasileiros (Drummond e Bandeira), um chileno (Neruda), um francês (Rimbaud) e, podemos imaginar em razão da referência à algibeira, um português (Pessoa). O eu lírico afirma, de saída, que “são meus todos os versos já cantados”, demonstrando que seu processo de aprendizagem, afinal trata-se de um aluno, é também um intenso processo de apropriação desse fazer poético.

Entre os anos 60 e 80, com os livros *Anatomias* (1967/2008), *Meia palavra* (1973/2008) e *Resíduo* (1980/2008), Paes assume, de certa forma, sua maturidade poética, segundo ele mesmo em depoimento. Nessas obras, é possível ver a “influência do Concretismo, devidamente assimilada e subordinada às intenções crítico-satíricas de

Paes” (SANDMANN, 1992, p. 5) – o que também aponta para a importância do movimento e, por extensão, para Haroldo de Campos. Caetano, no trabalho mencionado acima, também destaca essa relação com o Concretismo: “Além dessa relação do poeta para com os modernistas (em seus procedimentos de humor, paródia, concisão e poetização do trivial) é fundamental trabalhar a relação de José Paulo com a poesia Concreta” (CAETANO, 2015, P. 57), por se tratar de uma influência que, embora seja pontual, é “considerável”, na obra de Paes.

Retomando a questão desses três livros, é importante pontuar que eles são também particularmente emblemáticos no que concerne ao uso de intertextualidade na obra de Paes. Segundo Melo: “Nesses três livros, é possível encontrar os diálogos intertextuais em um funcionamento peculiar: eles não comparecem apenas no discurso, atuando somente enquanto matéria de poesia, mas também estão presentes na constituição formal dos poemas” (MELO, 2006, p. 12). Esse é um elemento que fica evidente no poema abaixo que integra *Anatomias*:

Anatomia do monólogo

ser ou não ser?
er ou não er?
r ou não r?
ou não?
onã?

(PAES, 2008, p. 158)

O poema faz referência, obviamente, ao monólogo presente em Hamlet, de Shakespeare, propondo sua “anatomia”, ou um estudo formal, estrutural de sua constituição, o que logo no princípio aponta para essa dimensão da influência concretista presente nos versos, já que uma das práticas desse movimento era a de explorar as dimensões formais das palavras e sentenças, nas composições dos poemas. O poema de Paes opera, então, uma dissecação das palavras, retirando primeiramente as letras da palavra que é o núcleo da sentença, o verbo *ser*. Esse processo continua, até que reste somente o *o* e o *ã* que, juntos, formam, *onã* – personagem bíblico, do *Gênesis*, neto do patriarca Jacó e origem do termo *onanismo*. Disso depreende-se um processo irônico e humorístico em relação aos versos de Shakespeare e às leituras possíveis feitas sobre eles. Afinal, nesse condensamento da frase, que tem todo um questionamento acerca das dimensões da existência, a referência a Onã parece remeter a

uma dimensão demasiadamente autocentrada dos questionamentos empreendidos por Hamlet e, devido a sua difusão pela sociedade ocidental, põe em questão esse lugar do “eu”, de forma mais geral. O que se instaura é um movimento entre ser ou não ser que deságua nessa dimensão individualizante da questão e que é enfatizada justamente pela brincadeira com a questão do onanismo. Aqui é possível observar também a influência de Oswald, registrada por Sandmann: “A poesia de Oswald, toda ela feita de condensados ‘flashes’ poéticos e vincada por um humor muito característico exerce confessada influência sobre Paes” (SANDMANN, 1992, p. 4). Quanto à relação com os concretos, vale apresentar ainda mais um poema que integra *Anatomias*:

Os Lanceiros
para augusto haroldo décio

em malarmado
 lance o dado
 caiu no poço
 do espaço em branco

azar: que ponto
 marcava? Acaso
 um alto ponto?
 um desaponto?

eis logo em campo
 dois espeleólogos
 vão ver e desce
 o *tertio* três

demoram voltam
 participando:
 A THING OF BEAUTY
 IS A JOYCE FOREVER
 (PAES, 2008, p. 159)

No poema, a dedicatória ratifica essa influência concretista, mas não só, já que o texto como um todo presta homenagem ao trio de “lanceiros” dessa neovanguarda brasileira. O tributo se dá, entretanto, pela via do diálogo não só com Décio e os Campos, mas também com alguns dos nomes que lhes foram importantes, tanto nas concepções teóricas acerca da poesia e da literatura, quanto em seus projetos tradutórios.

Nas duas primeiras estrofes, a referência é Mallarmé e seu poema mais famoso, *Um lance de dados* (1897), evocado pelas imagens do dado, do espaço em branco, do

azar, da queda (no poço), que são signos relevantes dentro desse poema e, de certa forma, na própria constituição das propostas poéticas dos concretos. Além de Mallarmé, figura ali também John Keats (1795-1821), poeta ultrarromântico inglês traduzido por Augusto de Campos, cujo verso retirado do poema “Endymion” (1818) é citado no fecho do poema de Paes, com uma pequena alteração capaz de abarcar, por meio de um leve deslocamento, a referência a outro nome extremamente importante para os concretos: James Joyce. Assim, no verso “A thing of beauty is a joy forever”, *joy* torna-se Joyce: algo belo é sempre Joyce. Ou, baseando-me na tradução de Augusto: o que é belo há de ser eternamente Joyce.

Na terceira estrofe, Paes menciona ainda que dois espeleólogos – especialistas em exploração de cavernas – estão em “campo” em um trocadilho óbvio com o sobrenome de Haroldo e Augusto, ao mesmo tempo que os coloca como dois sujeitos que se aventuram em cenários profundos e obscuros, como cavernas. A eles se junta Décio que, no poema, surge por meio de uma sonoridade semelhante à da palavra “desce”, o que forma o terceto homenageado.

É também de *Anatomias* o poema “Kipling revisitado” (PAES, 2008, p. 168), no qual Paes faz uma piada com “If” (1895), do poeta britânico Rudyard Kipling, dedicado a seu filho e que apresentava uma série de “conselhos” para uma vida, digamos, “nobre”. Ao reduzir todos os versos a meros “se etc” e concluindo com “serás um teorema/ meu filho”, Paes acaba por retirar toda a gravidade do poema de Kipling e ironizar esse lugar da poesia como depositária de um saber sobre a vida, ou mesmo por deslocar esse lugar de sabedoria assumido por Kipling enquanto pai. O poema suscita ainda outros debates, entretanto gostaria de avançar e apresentar um poema do livro *Meia Palavra* que também dramatiza essa dimensão iconoclasta da poesia de Paes que foi se acentuando com o passar do tempo:

Metassoneto ou o computador irritado

abba
baab
cdc
dcc

aabb
bbaa
ccd
dcd

dessas quatro palavras que, de alguma forma, constroem uma certa “identidade nacional”. Enfatizo a “marmelada”, sinônimo de negociata, patifaria ou, para usar um dos sinônimos sugerido pelo dicionário *online*, “mamata”, palavra tão comum ao imaginário dos nossos últimos anos. Assim como “quartelada”, que remetia, debochadamente, ao Golpe Militar, de 1964.

Para Melo, a intertextualidade em Paes produz um “esvaziamento da função normativa dos cânones” – citando Benedito Nunes –, principalmente, pela ironia empregada, entretanto, não se trata de um recurso meramente humorístico, como apontado pelo autor no excerto abaixo:

Embora façam uso desse recurso, as ocorrências intertextuais se prestam a uma função mais complexa e rica, sendo um instrumento de construção poética fundamental para a criação paesiana e, sobretudo, de construção metapoética: da defesa de alternativas aos dogmas canônicos em prol de uma concepção de poesia que não é afeita à ornamentação desnecessária e estetizante. Uma poesia que tem sua marca no uso do mínimo e que, através desse mínimo, alcançou, por vezes, atingir o universal. (MELO, 2006, p. 20)

A brevidade e a precisão permanecem presentes com o passar dos anos, como é notável em “Poética”: “conciso? com siso/ prolixo/ pro lixo” (*idem*, p. 289) do livro *A poesia está morta* (1988), no qual a crítica do poema se direciona, mais uma vez, a um certo tipo de fazer poético interessado em produzir poemas herméticos e complexos, distanciados de alguma dimensão mais concisa e/ou comunicável de sentido, como se a obscuridade fosse sinônimo de qualidade estética. O que evidencia os aspectos levantados por Melo quanto à associação entre a intertextualidade e a metapoética na obra de Paes. Esses são elementos destacáveis na poética de um outro autor que me interessa diretamente aqui, ao qual passo, na seção seguinte deste capítulo.

4.2.2 Sebastião Uchoa Leite

Sebastião Uchoa Leite foi poeta, tradutor e ensaísta. Apontado por críticos como Wilberth Salgueiro como um dos poetas mais relevantes da segunda metade do século XX, sua obra mereceu a atenção de nomes como Benedito Nunes e Luiz Costa Lima. Dono de uma voz poética fortemente irônica e crítica, sua poesia, especialmente a partir dos anos 70, flertou com a prosa em inúmeros momentos (uma poesia “antipoética”) e

se constituiu com um forte coloquialismo, no qual a tradição poética e artística ocidental dividiu espaço com os experimentos formais inspirados nos concretos¹⁹, com um olhar agudo acerca da violência urbana nas grandes cidades e com o tema recorrente da morte. Publicou, entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 2000, dez livros de poesia.

Seu primeiro livro, *Dez sonetos sem matéria* – concebido sob a forte influência de poetas como Paul Valéry –, foi publicado em 1960, enquanto o segundo, *Antilogia*, só seria publicado em 1979. Entretanto, os poemas escritos nesse hiato acabaram por ser publicados em um volume denominado *Obras em dobras*, já em 1988. Nesse período, o poeta tentou construir poemas experimentais em relação à sua produção anterior, particularmente, em razão do impacto causado pela produção dos concretistas.

Na edição de sua poesia completa, editada pela Cosac Naify em parceria com a CEPE Editora, optou-se, entretanto, por apresentar os poemas do autor em ordem cronológica de “feitura dos poemas”, ao invés das datas de publicação. Esse dado é relevante porque permite que se observe, de forma mais nítida, a maneira através da qual se construiu a característica que mais interessa observar aqui no trabalho de Uchoa Leite: o uso reiterado de referências a outros poetas, artistas e pensadores, de diversas maneiras, ao longo de sua produção.

Em seus primeiros poemas, escritos entre 1958 e 1970, esse dado se apresenta de forma mais dispersa – embora já seja perceptível como embrião. Contudo, principalmente a partir de *Antilogia* será possível observar que essa característica foi se tornando cada vez mais presente, a ponto de se tornar algo destacado por vários outros críticos, como Paulo Andrade em “As rasuras da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite” (2006): “O diálogo intertextual que faz aflorar muito do que foi recalcado pela tradição é uma das principais estratégias de construção de sentidos poéticos na obra desse poeta” (ANDRADE, 2006, p. 82). *Antilogia* apresenta poemas que se compõem por meio de cortes e montagens, em “um processo de montagem muito próximo ao cinematográfico ou, mais ainda, ao das histórias em quadrinhos” (BARBOSA in LEITE, 2015, p. 23), o que ainda vai se radicalizar na produção posterior do poeta.

Entre as referências presentes em sua obra como um todo, é possível localizar uma ampla variedade de nomes de textos literários, como *Alice no País das Maravilhas*

¹⁹ Para Uchoa Leite, conhecer o grupo dos irmãos Campos foi o grande ponto de inflexão em sua produção poética, mas, a chegada ao Rio de Janeiro, depois do Golpe Militar de 1964, também representou um importante ponto de ruptura, conforme apontado por Frederico Barbosa, na introdução da antologia do poeta.

(obra que foi, inclusive, traduzida por Leite); nomes de escritores, como H.P. Lovecraft, Franz Kafka, Paul Valéry, Elias Canetti, Marianne Moore; muitas citações de obras de artes visuais de artistas como Paul Klee, Pieter Bruegel, Juan Gris, Georges Braque; citações de nomes ligados à música erudita, como César Franck, Franz Schubert, Karlheinz Stockhausen, e ao jazz, como Thelonius Monk e John Coltrane.

Nessa linha, há poemas como “Transparências” (1962/2015), no qual lemos, na primeira estrofe: “Vê: transparências, claridades,/ como nas telas de Juan Gris/ ou de Braque, ou de outro qualquer./ Eis a cidade: qualquer” (LEITE, 2015, p. 67), em referência direta ao pintores cubistas, não sem uma dose de ironia, ao dizer que as transparências poderiam ser vistas na obra de “outro qualquer”, instaurando um duplo movimento de adesão e de rechaço. Em outro poema, de alguns anos depois, denominado “Encore” (1979), o poeta inicia a primeira estrofe com o seguinte verso: “por trás dos vidros como o peixe de miss moore” (LEITE, 2015, p. 90), remetendo diretamente ao poema “The Fish” da poeta americana Marianne Moore – a quem retorno mais adiante nesse trabalho. Há ainda, nesse mesmo volume, o poema “Lance de dedos” (LEITE, 2015, p. 96) em clara referência debochada a Mallarmé – outro nome de poeta importante no panteão particular não só de Uchoa Leite, mas de vários outros poetas, aspecto recorrentemente lembrado aqui. Outro nome contumaz é o de Baudelaire, como podemos observar no poema abaixo:

Baudelaire RJ 79

para não sentir
o peso deste tempo
embrigai-vos sem cessar
de vodca
de poesia ou de viol-
ência
(LEITE, 2015, p. 150)

O poema de Uchoa Leite remete a um dos *petits poèmes en prose* mais famosos de Charles Baudelaire, publicado no *Spleen de Paris* (1869), denominado “Enivrez-vous”, que é, como o nome sugere, um convite à embriaguez. Uchoa Leite se apropria da ideia central de Baudelaire, isto é, a embriaguez como a possibilidade diante do “terrível fardo do Tempo que lhes dilacera os ombros e os encurva para a terra” (BAUDELAIRE, 2011, p. 177), retira a carga dramática, as imagens criadas pelo poeta francês, e converte em versos – sucintos – a prosa poética. Além disso, e talvez resida aí

o uso entre irônico e sarcástico da referência, Uchoa Leite *desloca* o poema da Paris de Baudelaire, para o Rio de Janeiro que ele mesmo habitava, no fim dos anos 70. Entretanto, se Baudelaire propunha a embriaguez do vinho, da poesia ou da virtude, Uchoa Leite propõe a da vodka, da poesia e da violência. A poesia se mantém, o tipo de álcool se altera consideravelmente e a virtude acaba sendo totalmente obliterada pela violência – marca tão característica das grandes cidades – e outro assunto relevante na poética de Leite.

Outro texto interessante, à guisa de exemplo, do uso que Uchoa Leite faz das referências a certa literatura mais canonizada é o poema reproduzido abaixo. Importante ressaltar que se trata de uma obra já dos anos 80, do livro *Cortes/Toques* (1986/2015), o que ratifica o fato de que as referências estiveram presentes em toda a obra de Uchoa Leite.

Post cards

Ezra Pound
(olhando
de viés)
MoVe aMONg the LoVers
of perfection aLONe

Gertrude Stein (mãos
no bolso do casaco)
boxeur das letras
com Alice B. Toklas em off

Rilke (dedos
cruzados) olhando
para baixo: “Rosa, ó pura
contradição etc.”

Mallarmé (xale xadrez
nos ombros) com a *plume*
“sur le vierge papier”

Eles pensavam que dominavam
essa áspide
(LEITE, 2015, p. 190)

O poema *descreve*, de certa forma, a imagem de cada um dos poetas aos quais faz referência, como se fossem cartões postais, o que é sugerido pelo próprio título. Se o *postcard* convencional dá notícias, principalmente, de uma paisagem marcante visitada pelo turista, os *postcards* de Uchoa Leite dramatizam cenas e dados que podemos

relacionar com facilidade aos poetas, como por exemplo, Gertrude Stein, cuja figura poderosa é reconhecível no poema pela postura rígida com as mãos dentro do casaco, tendo sempre Alice B. Toklas, sua companheira, ao lado.

Esses cartões postais parecem apontar, de certa forma, para a viagem essencial do poeta, isto é, pelos caminhos que ele percorreu enquanto *leitor* e quais lembranças essa *viagem* pela biblioteca deixou. Cada poeta é associado a algo de sua imagem ou a algum gesto, como o olhar de viés de Pound ou o xale xadrez de Mallarmé, ao mesmo tempo em que algum elemento relevante de suas composições poéticas também é destacado, sejam os versos célebres de Rilke, seja a companhia de alguém, como no caso de Stein. É possível notar, assim, a sobreposição de elementos que poderíamos considerar “pessoais” ao lado dos elementos estéticos, dos aspectos que apontam, de alguma forma, para o fazer poético de cada um desses artistas.

Uchoa Leite elege para seus pequenos retratos nomes centrais de uma certa tradição poética ocidental, nascida ou radicada na Europa, que foi responsável por reconfigurar a poesia moderna, instaurando, na passagem do século XIX e início do século XX, o que hoje reconhecemos como *modernismo*. Ou seja, entre os poemas que aponto aqui diretamente, é possível observar que Sebastião Uchoa Leite recorre em vários momentos a esses grandes nomes do universo da arte. Entretanto, é interessante observar que o processo de citação desses nomes nunca é totalmente balizado por uma única perspectiva: não se trata somente de construir uma ode, uma celebração desses nomes, trata-se também de lançar alguma suspeita sobre eles, o que é verificável pela referência a Rilke, na qual um de seus célebres versos é evocado brevemente, seguido pela expressão “etc”, como quem diz: “aquilo que vocês já conhecem”, em um gesto que aponta para o fato de que o eu lírico entende que seus leitores já conhecem aqueles versos, ao mesmo tempo que coloca isso sob a perspectiva da saturação, pela via da repetição recorrente.

Esse aspecto, porém, encontra sua afirmação, na última estrofe do poema, na qual se lê “Eles pensavam que dominavam/ essa áspide”. Isto é, mesmo esses grandes nomes pensavam que dominavam essa serpente – animal muito presente na zoopoética de Uchoa Leite, ao lado dos felinos –, que pode ser entendida como a poesia, a palavra poética, enfim, uma série de significantes que remetem diretamente ao trabalho de cada um dos poetas.

Além do tipo de citação que recorre, principalmente, aos referenciais literários, há uma característica que representa um ponto importante de ruptura, no que concerne ao uso das referências, e que me interessa aqui diretamente: trata-se do uso recorrente de elementos ligados ao mundo *pop* e aos fenômenos de mídia, como o cinema e a música popular. No decorrer de seus livros, filmes *noir* como *Cat People* (1942), de Jacques Tourneur; *Dark Mirror* (1946), de Robert Siodmak; *Black Widow* (1987), de Bob Rafelson, estão ao lado de referências aos quadrinhos – “Lê *Elektra Assassina*/ *E Watchmen*/ A violência MAD” (LEITE, 2015, p. 277) –, em uma “mistura adúltera de tudo” que mescla “diferentes níveis de repertório”, tornando-o um poeta que “vai escrever sobre os mais variados assuntos, fatos, artistas” negando qualquer ideia de “poeta que fala de temas abstratos e sérios” (BARBOSA in LEITE, 2015, p. 24).

Conscientes de que, no universo contemporâneo, a comunicação de massa é peça indissociável da arte, os artistas incorporam e põem em circulação bens culturais de toda a ordem, sem deixar de serem críticos à realidade da indústria cultural. Nem apocalípticos, nem integrados, esses artistas sabem que muitos valores são fornecidos e construídos pelos veículos de massa e reproduzidos pelas novas formas de comunicação.

Além da incorporação de elementos gerados e difundidos pela indústria cultural, a revisitação do passado foi outra tática encontrada para enfrentar o peso da tradição moderna que condiciona e, de certa maneira, oprime o artista contemporâneo. (ANDRADE, 2006, p. 76).

Andrade utiliza “apocalípticos e integrados” em referência ao livro homônimo de Umberto Eco, publicado em 1964, que pontuava questões em torno da discussão acerca da cultura de massa, entendendo aqueles que a maldiziam (a exemplo da Escola de Frankfurt), como os apocalípticos; e os integrados como os que viam positivamente toda essa promessa da produção cultural massiva. O que o autor destacava, portanto, é que alguém como Uchoa Leite conhece bem o suficiente das duas perspectivas para incorporá-las à sua obra de maneira produtiva e crítica, e não meramente pela via do consumo irrefletido, construindo, a partir dessa dicotomia, uma proposta poética.

No entanto, é importante ressaltar que as referências utilizadas por Uchoa Leite não se restringem ao universo da arte, seja ela da “alta cultura” ou da cultura de massa. Nesse sentido, transcrevo um poema em prosa um pouco mais longo que foi publicado em *A ficção vida* (1991-1992), denominado “As categorias límpidas” (LEITE, 2015, p. 306):

Constroem tocas em margens de córregos e riachos, e passam quase toda a vida na água em busca de larvas e insetos e cutucam sedimentos de aluvião com os bicos. Os machos têm espora afiada e oca nos calcanhares, que se liga a uma glândula venenosa na coxa. Os organismos ovíparos formam ovos no corpo e óvulos muito protoplasmáticos onde o plano de clivagem não consegue penetrar e dividir a extremidade vegetativa, ou seja, a clivagem meroblástica caracteriza vertebrados terrestres répteis ou pássaros. Caldwell enfatizou o caráter reptiliano desses mamíferos paradoxais, mas navegadores europeus por muito tempo foram ludibriados por taxidermistas chineses e por costuras de cabeças e troncos de macacos às partes traseiras de peixes.

Porém não se conseguiu achar emendas ou costuras. O enigma interno sendo ainda maior, contudo, os primeiros evolucionistas franceses insistiram em que a anatomia não podia mentir: os ovos, eles bradavam, acabarão por serem encontrados um dia (naquele tempo ainda não se encontrara glândulas mamárias). Saint-Hilaire manteve acesa a chama da oviparidade. Caldwell solucionou um mistério específico, intensificando, porém, o problema geral. A natureza clamava pelas categorias límpidas, pois é impossível vencer num mundo assim: ou se é um primitivo *prima facie* ou especializado por uma simplicidade implícita e oculta. (LEITE, 2015, p. 306).

O texto, à primeira vista, causa muito estranhamento justamente por ser a descrição de um animal enigmático e por reproduzir certo vocabulário especializado da área de biologia. Há ainda as referências a Saint-Hilaire, botânico e naturalista que viveu entre os séculos XVIII e XIX, e a W.H. Caldwell, zoólogo escocês do século XIX e primeira metade do XX. Ambos tiveram seus caminhos como pesquisadores atravessados por esse animal híbrido que o texto não nomeia, mas que é possível de reconhecer como um ornitorrinco. Entretanto, no fim do livro, há a seguinte nota: “O texto ‘*As categorias límpidas*’ é uma redução, montagem e leve reescrita de um texto de divulgação científica do biólogo Stephen Jay Gould sobre o ornitorrinco, que vive nas costas da *Australia*” [grifos do autor] (LEITE, 2015, p. 335), o que acaba por elucidar um pouco as condições de produção desse texto.

Assim, vemos que o poeta recorre a alguns procedimentos já observados aqui e que continuarão a serem avaliados nas obras analisadas na sequência. Além dessa questão mais estrutural, “*As categorias límpidas*” se configura como um texto relevante dentro do que estou apontando aqui, uma vez que traz para a discussão uma reflexão acerca das próprias possibilidades da poesia, já que a dificuldade de classificação do animal do poema é também, em alguma medida, a dificuldade de classificação do próprio poema e, por extensão, até mesmo de uma certa poesia, como essa produzida

por Uchoa Leite e outros de seus pares. O texto acaba por tensionar a limpidez das próprias categorias literárias por várias razões: trata-se de um poema em prosa que, embora seja um tipo de texto já catalisado pela literatura, ainda é passível de ser compreendido como um gênero que se localiza em um *entre-lugar*. Além disso, e isso é particularmente produtivo, é um poema que incorpora como fonte, através da reescrita, um tipo de texto bem pouco convencional, vindo de uma área do conhecimento pouco afinada com as fontes convencionais de citação, como a filosofia, a história e outras áreas das chamadas “humanidades”. Recuperando a narrativa ao redor da descoberta e da classificação do ornitorrinco, Uchoa Leite lança luz para a própria forma como olhamos para um poema como “As categorias límpidas”: embora seja prosa, embora seja um texto de divulgação científica, isto é, embora haja certa obscuridade nas classificações desse texto, o problema não está no texto, mas nas classificações disponíveis. O ornitorrinco ganhou para si uma classe única.

Dessa forma, é possível notar que sua obra incorpora também alguns dos pressupostos de Oswald de Andrade e da Antropofagia, lançando mão de procedimentos de assimilação de outros autores e por meio da incorporação de elementos do mundo *pop*. Isso é assinalado no prefácio da edição de sua obra completa, denominado “A engenhosidade do crime perfeito”, escrito por Frederico Barbosa, ao falar da “utilização antropofágica das referências – devorando-as, desmontando-as” (BARBOSA in LEITE, 2015, p. 14), e também por outros críticos, como na citação abaixo, de Paulo Andrade:

A deglutição crítica realizada por Sebastião Uchoa Leite, ao aproveitar matrizes da cultura nacional e estrangeira e de várias linguagens artísticas, faz ressurgir um ritual antropofágico, corroendo o *outro* e absorvendo-o para si. Essa retomada, no entanto, não quer dizer uma reedição do movimento de 1928. Oswald de Andrade mergulhou nas fontes primitivas do não-civilizado, para recuperar elementos de culturas recalcadas e fazer uma crítica à cultura européia, mas essa busca de originalidade, por meio de uma erradicação do passado, não integra a pauta dos artistas contemporâneos. (ANDRADE, 2006, p. 75)

Ou seja, embora haja algo que poderíamos entender como um *processo antropofágico*, há diferenciações que, em alguma medida, acabam por *atualizar* o que se propunha anteriormente, já sem essa demanda por se pensar em um projeto capaz de renovar a literatura brasileira. Frederico Barbosa assinala que sua dicção poética foi construída em meio às “ruínas do projeto modernista” – de novo, alguns significantes

que têm sido relevantes em nossas considerações. Paulo Andrade, por sua vez, estabelece desde o título de seu texto (“As rasuras da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite”) o quanto o poeta tensionou e expandiu as próprias perspectivas do que seria o moderno. De acordo com Andrade, Uchoa Leite dialogou não só “com as matrizes históricas, mas também com aquelas recalcadas pelo modernismo”, a exemplo de autores como José Paulo Paes e Silviano Santiago, articulando “fragmentos da memória cultural com a memória pessoal do escritor, além de mapear diversos discursos, versões de fatos da política, citações, paródias, pastiches (...)” (ANDRADE, 2006, p. 75), e prossegue:

O hibridismo de recursos advindos de origem e linguagens diversas foi uma saída para os poetas e artistas que optaram pela não continuidade ao discurso da ruptura. A revisitação e as referências às diversas áreas da cultura fizeram surgir uma pluralidade de vozes que presentificam, na poesia, ruínas do passado. A essa reciclagem de dicções, modernas ou não, e a utilização de variados recursos poéticos, que configuram o quadro da poesia contemporânea, Benedito Nunes denomina “esfolhamento das tradições”. (ANDRADE, 2006, p. 78).

Esse “esfolhamento das tradições” é uma expressão utilizada por Benedito Nunes, em seu texto “A recente poesia brasileira. Expressão e forma” (1991) e quer dizer: “a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas” (NUNES, 1991, p. 179). Nunes destaca a “convergência e o entrecruzamento” dos caminhos escolhidos por esses poetas, sendo que esses caminhos são os *textos* de “tempos e espaços diferentes” da Biblioteca de Babel.

Ambos, Andrade e Melo (em seu texto sobre Paes), utilizam as ideias de Nunes quanto ao esfolhamento da tradição e o esvaziamento da função normativa do cânone, o que sugere, obviamente, uma certa semelhança entre seus procedimentos críticos ou, ao menos, uma proximidade de seus posicionamentos em relação à poesia e os mecanismos de produção poética analisados em seus trabalhos. A eles ainda acrescento Roberto Piva, cuja obra poética reúne uma mistura de referências relevante para se pensar na produção contemporânea.

4.2.3 Roberto Piva

Nascido em 1937 e falecido em 2010, Roberto Piva é ligeiramente mais novo que os outros dois poetas com os quais trabalho nessa seção. Tornou-se conhecido por sua poética surrealista, fortemente influenciada pela geração *beat* norteamericana, e também por sua personalidade rebelde e transgressora que pregava e vivia a sobreposição da arte com a vida, tal qual certas vanguardas do início do século, guardadas as proporções. Piva tinha uma proposta poética que se servia de delírios e visões, construindo imagens inauditas e que confirmam muitas das perspectivas do poeta quanto à associação entre poesia e loucura. Além disso, dedicou-se ao xamanismo desde a adolescência e recorria – em várias declarações e entrevistas – à imagem do poeta como xamã e das técnicas de êxtase como método de construção de poesia.

Sua primeira publicação foi de um conjunto de sete poemas na *Antologia dos Novíssimos* (1961), organizada por Massao Ohno, editor que, ainda no mesmo ano, também editou o poema de Piva *Ode a Fernando Pessoa* em formato de panfleto. Nessa obra, já se evidenciava a dimensão intertextual – desde o título – que a obra de Piva assumiria de maneira determinante.

Paranóia (1963/2005) é seu primeiro livro, lançado em um volume com fotografias tiradas por Wesley Duke Lee, artista plástico brasileiro, precursor da incorporação da linguagem *pop* na arte. Lee havia lido o manuscrito do texto de Piva e, então, movido pela potência dos versos, tirado uma série de fotos da cidade de São Paulo, entre as quais foram selecionadas aquelas que figuram no livro. Desse processo constrói-se uma outra dimensão de diálogo, interno à obra, para além dos intensos processos que fazem referências a um conjunto enorme de obras e autores, compondo um processo de intermedialidade, já que Lee tinha o interesse de expressar, por meio das fotos, aquilo que os poemas lhe inspiravam.

Sergio Cohn, no volume da Coleção Crianda da Poesia dedicado a Roberto Piva, registra a beleza do volume de *Paranóia* que, segundo ele, “é um dos mais belos livros de poesia já feitos no Brasil”. O livro foi editado e organizado para que as páginas pudessem acomodar não só as fotografias, mas também os versos longos de Piva – vivia-se nesse período uma espécie de “retorno ao verso” depois dos anos mais intensos de produção concretista. Cohn também registra que o diálogo entre os poemas e as

imagens “é total, um caso raro de perfeita integração entre arte e texto, resolvidos pela edição meticulosa de Massao Ohno” (COHN, 2012, p. 19).

Para Claudio Willer – poeta, crítico literário, tradutor, amigo muito próximo de Piva e que participou do processo de construção de sua poética – os poemas desse livro equivalem a colagens, o que dramatiza a influência do cinema e dos quadrinhos em sua obra. Sergio Cohn registra que sua impressão, quando leu o livro pela primeira vez, foi que “aqueles poemas eram como videoclipes, com seus cortes frenéticos de imagens delirantes” (COHN, 2012, p. 20). É *como se*, ao incorporar, nos anos 60, uma proposta estética anterior – o surrealismo – houvesse a antecipação de um outro tipo de produção que só seria possível com certo avanço tecnológico a partir, sobretudo, dos anos 90. Aqui vale, inclusive, lembrar uma frase de Piva que acabou se tornando famosa: “minha formação é futebol, cinema, gibi, Hegel e muito troca-troca”, o que evidencia algumas das facetas de sua obra, ao colocar, lado a lado, a cultura de massa, a “alta filosofia” e certa postura mais irreverente, bem-humorada que se revela em um tipo de declaração mais iconoclasta como essa. Ao mesmo tempo, ela deixa ver o desejo de transcender uma determinada perspectiva de poesia, tal como se via naquele momento, na produção do país. Segundo Alcir Pécora, em *Paranóia*:

Predomina, mas sem hegemonia, a linhagem maldita do romantismo, o que ajuda a esclarecer o fato de que, mesmo neste primeiro volume, quando o aspecto laico da profanação é mais evidente, a literatura já se insinua como limiar do sagrado. O caminho da transgressão significa, nestes termos, supor que a literatura é, por excelência, o lugar onde ainda se sustenta e respira uma potência resistente à institucionalização da vida. Tanto o interdito de significação quanto o ritmo exaltatório estão ambos a serviço desse ato de proclamação, sem dúvida crente, de uma espécie de onipotência poética, exercida na libação irrestrita e anárquica do sexo e de toda sorte de excessos voluptuosos. (PÉCORA, 2005, p. 14-15).

Paranóia não encontrou um grande acolhimento da crítica, ao menos nos anos mais próximos de seu lançamento, embora a primeira edição do livro tenha sido vendida rapidamente, mostrando certo descompasso entre leitores e crítica especializada. O fato é que, posteriormente, a obra de Piva como um todo permaneceu mais restrita pela falta de edições e também por seu lado “maldito”. Esse quadro só se transformou quando, já nos anos 2000, houve o interesse em reeditar seus livros, por parte da Editora Globo. Alcir Pécora, organizador dos três volumes de suas obras reunidas que saíram entre os

anos de 2005 e 2008, registra, no prefácio do primeiro volume, o quanto a poética de Piva era profundamente embasada em um diálogo com os artistas e pensadores que compunham seu trajeto como leitor: “devo referir aqui que a literatura de Piva leva a sério, mais do que qualquer outra coisa, o poder da própria literatura. É literatura embebida em literatura, que respira literatura, que fala o tempo todo de literatura” (PIVA, 2005, p. 14). Esse dado fica evidente em um dos poemas que transcrevo abaixo:

PRAÇA DA REPÚBLICA DOS MEUS SONHOS

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela
[paisagem
de morfina
a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças
[brincando
na tarde de esterco
Praça da República dos meus sonhos
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas
onde beatificados vêm agitar as massas
onde García Lorca espera seu dentista
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
lábios coagulam sem estardalhaço
os mictórios tomam um lugar na luz
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos
Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas
privadas cérebros sulcados de acenos
os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*
há jovens pederastas embebidos em lilás
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
enquanto o sangue faz naufragar as corolas
Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos
[meus
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa
(PIVA, 2005, p. 43)

No poema acima destaca-se um dos temas do livro que é a cidade de São Paulo – nos anos 60 já composta por mais de 4 milhões de habitantes – com suas paisagens e personagens, embora, nos poemas de Piva, o cenário e as pessoas estejam sempre envoltos em uma atmosfera delirante que afasta um pouco a ideia da “cidade real”. A praça que o nomeia é uma das mais conhecidas, justamente por sua localização central, próxima de várias vias importantes como a Ipiranga, a São João e o Viaduto do Chá,

além de se localizar nas imediações do Theatro Municipal. Nesse cenário interpõem-se figuras que compõem os retratos de todas grandes cidades.

Outro elemento importante, também já evidenciado pelo título, é o sonho, matéria que caracteriza a estética de Piva e que evoca a influência dos surrealistas. Essa atmosfera onírica faz com que surjam imagens imprevisíveis ao longo do poema, como “pombas crucificadas” e meninos que “tiveram seus testículos espetados pela multidão”. Segundo o próprio Piva, o poema foi “construído a partir dos detalhes da praça, num delírio semelhante ao do paranoico” (PIVA, 2009, p. 126)

A estátua de Álvares de Azevedo, que de fato ficava na praça (atualmente, ela fica no Largo São Francisco), “é devorada com paciência pela paisagem/ de morfina”, inserindo logo de saída alguns nomes de artistas, mecanismo que aponta para a característica da *referenciação*. Entretanto, o poema não se reduz a elencar figuras literárias que tenham realmente alguma representação naquele espaço, dessa forma, surgem no poema outros nomes como Garcia Lorca (esperando o dentista) e Rimbaud, conjurados em meio às figuras que transitam por ali, em um movimento que parece meio delirante por parte do eu lírico ao ver essas figuras emergindo da multidão. No poema, há uma possível referência a Dante também, já que há uma menção ao “Paraíso”, com letra maiúscula. Há ainda inúmeras outras alusões no decorrer do volume, como elencado por Pécora:

(...) Um levantamento sem qualquer intuito de exaustividade encontra, em *Paranóia*, referências explícitas a Mário de Andrade, Dostoiévski, Lautréamont, Rilke, Garcia Lorca, Machado, Rimbaud, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dante, Whitman, Leopardi, Tolstói, Oscar Wilde, Gide, Kierkegaard, Artaud etc. Se passarmos a *Piazzas*, estão lá, além de vários dos já citados, Maiakóvski, Nietzsche, Blake, Mary e Percy Shelley, Sade, Baudelaire, Isaac Asimov, Villon, Apollinaire, Michaux, Byron, Swift, Jarry, etc. (PÉCORA, 2005, p. 14).

Algumas dessas figuras literárias às quais os poemas fazem referências surgem em situações insólitas, como no poema “Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob Narcótico”, onde surgem “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (PIVA, 2005, p. 38) e no “Poema lacrado” com “Miles Davis a 150 quilômetros por hora” (*idem*, p. 54); ou aparecem mesmo em situações convencionais, como no caso do poema “Stenamina boat”, no qual o eu lírico vê “Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília” (*ibidem*, p. 53).

Em “Visão de São Paulo à noite” é relevante considerar ainda o subtítulo “Poema Antropófago sob Narcótico”, no qual se vê uma referência à Oswald de Andrade, justamente pela via da antropofagia. Entretanto, quando se fala em sua relação com o Modernismo brasileiro, a figura mais presente é a de Mario de Andrade. Piva registra que há uma semelhança entre *Paranóia* e *Paulicéia desvairada* (1922), já que ambos são uma “experiência alquímico-futurística da cidade” (PIVA, 2009, p. 130), embora Mario não seja uma grande influência para Piva. Já Cohn registra que a “relação de Piva com o Modernismo é um ponto importantíssimo”:

Por muito tempo, *Paranoia* foi lido como uma versão tupiniquim da poesia beat, especialmente de Allen Ginsberg. Embora Piva seja fortemente influenciado por ela, essa é uma visão reducionista. *Paranoia* possui uma importante atualização de *Pauliceia desvairada*, além de influência e leituras críticas de autores como Oswald de Andrade (a antropofagia oswaldiana é citada na epígrafe do poema “Visão de São Paulo à noite”), Raul Bopp (“Be-Bopp” em *Quizumba*), Jorge de Lima e Murilo Mendes, entre outros. Fazer uma leitura da poesia de Piva sem considerar suas influências no modernismo brasileiro não é apenas uma distorção, mas um grave erro que impede a compreensão de sua obra. (COHN, 2012, p. 22).

Nas considerações de Cohn está dramatizada, mais uma vez, essa característica da hibridização de referências. Quanto a essa dimensão, Pécora registra que “encontra-se na poesia de Piva um movimento bem característico de rearranjo da distinção popular/erudito, problematizada no modernismo e mais ou menos diluída no pós-modernismo” (PÉCORA in PIVA, 2006, p. 16) – aspecto para o qual venho tentado chamar a atenção aqui.

Em *Piazzas* (1964/2005) permanecem os usos das referências, embora o verso longo que compõe *Paranóia* passe a ter a seu lado versos mais curtos. Os dois livros constituem, de certa forma, um *continuum*. Por mais que haja, no decorrer do livro, poemas que exploram o espaço da página criando um efeito que possa se assemelhar aos poemas concretos, não há o interesse em dialogar com essa estética, afinal, Piva não se interessava pelas propostas do grupo. No poema transcrito abaixo é possível observar dois nomes que eram, na perspectiva de Claudio Willer, centrais para a estética de Piva: na “poesia, o Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos” e, na filosofia, “o Nietzsche do dionísíaco e da crítica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental” (WILLER, 2005, p. 145).

Piazza VIII

Eu aprendi com Rimbaud
 & Nietzsche os meus
 Toques de INFERNO
 (Anjos de Freud,
 sustentai-me!)
 & afirmando isto
 através dos quartos sem tetos
 & amores azuis
 eu corro até a colher de espuma fervente
 driblando-me no cemitério
 faminto da última FOME
 com tumbas & amantes cheios de pétalas
 porque o céu foi nossa última chance
 esta noite
 (PIVA, 2005, p. 103)

Segundo o próprio Piva, no posfácio da obra, em todos seus escritos ele procurou “de uma forma blasfematória (*Paranóia*) ou numa contemplação além do bem & do mal (*Piazzas*) à la Nietzsche” explicitar sua revolta “& ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora” (PIVA, 2005, p. 129). Rimbaud é de onde Piva tira a possibilidade da poesia como uma espécie de clarividência, de “iluminação”, já Freud deu a ele a possibilidade de entender a poesia como uma libertação total das repressões inconscientes e sociais, como uma negação da pulsão de morte, como uma ode ao corpo e sua potência.

A ideia de um “poeta antropófago” é também recuperada por Claudio Willer, ao falar de Piva. Para ele, essa noção que vai se delinear ainda mais no decorrer da carreira do poeta, sobretudo, depois de *Coxas* (1979), já que seu “sincretismo” ainda se amplia, sempre caracterizado por uma “voracidade bibliográfica”. Entretanto, frisa Willer: “A presença de outros autores nunca se reduz à influência ou imitação de modelos. Desde *Paranóia* é como se houvesse um encontro ou cruzamento de muitas vozes que se incorporam a uma dicção pessoal, um estilo próprio”. (WILLER, 2005, p. 146-147). Já quanto à relação com o Modernismo – apontada por Cohn, conforme registrei mais acima –, vale trazer um poema de *20 poemas com brócoli* (1981/2006):

VII

mestre Murilo Mendes tua poesia são
 os sapatos de abóbodas que eu calço
 nestes dias de verão.
 negócio de bruxas.

o sol caía na marmita do
adolescente da lavanderia.
você veria isso com
seu olhar silvestre.
um murro bem dado no vitral
que eu mais adoro.

(“Eis a hora propiciatória, augusta,
A hora de alimentar fantasmas”)
Murilo Mendes

(PIVA, 2006, p. 102)

No poema acima, Murilo Mendes surge já na primeira estrofe, que faz menção a ele enquanto “mestre”, e no fecho, no qual há uma citação direta retirada do poema “A ceia sinistra” (1947). A poesia de Mendes, por sua vez, “são os sapatos de abóbadas” – o que evoca uma imagem surrealista por excelência, estética à qual o próprio Mendes se filiava. Esses sapatos parecem mostrar ao eu lírico qual caminho seguir, caminho esse que não é óbvio, já que os sapatos são de abóbadas, estabelecendo um contraponto entre o chão e o teto. A isso, se acrescentam imagens banais, como a do adolescente da marmita, enquanto a voz do poema imagina qual seria o olhar lançado por Mendes a essa imagem. Os versos finais, do próprio Murilo, são os versos iniciais de um poema que trata da guerra e da morte, dando ao poema de Piva essa dimensão mais crepuscular, porque embora haja ali a ideia de que algo vai se iniciar, o que se inicia é justamente a “hora de alimentar fantasmas”, de revisitar imagens e lembranças difíceis.

Os poemas de Piva são, majoritariamente, mais densos e, em alguns momentos, de difícil penetração. Entretanto, a dimensão da intertextualidade acaba oferecendo, em inúmeros momentos, algumas possibilidades não só de entrada nessa poética, mas também de construção de sentido para algumas imagens mais obscuras.

O texto de Sergio Cohn a respeito da obra de Piva passa muito pela experiência de leitor de Cohn e seu processo afetivo de identificação com os poemas que ele descobriu nos anos 90. Quanto a isso, Cohn registra a dificuldade de encontrar, naquele momento, publicações de poesia no Brasil, não só de poetas fora do circuito, mas também dos grandes clássicos já canônicos. Nesse sentido, a obra de Piva e de Willer foi extremamente importante em sua formação, já que eram “os guias de leitura” dos quais ele dispunha, “repletas de referências a outros poetas”. Nisso, é possível ver outra dimensão da intertextualidade também relacionada à leitura, nesse caso, não

necessariamente vinculada a uma entrada na poética de Piva, mas sim a uma entrada na poética do mundo. Conforme Cohn:

(...). Essas referências, que acompanham todos os livros, não são vazias, nem estão lá para mostrar uma suposta erudição: funcionam como um real diálogo intertextual, um hiperlink pré-internet, propiciando que especialmente a obra de Piva possa ser lida, muitas vezes, como ensaio literário em forma de poesia. A generosidade também de explicar suas leituras, de mostrar que a poesia não se constrói sozinha, com obra de “gênio”, mas no diálogo com outros autores, permite exatamente o que ocorreu comigo: a formação de novos leitores. (COHN, 2012, p. 23).

O que é interessante nesse depoimento bem pessoal é que ele fornece algumas linhas que dialogam com vários dos pontos que tenho trazido aqui, desde a dimensão da intertextualidade como um *hiperlink* pré-internet, até a interface crítica (enquanto crítica literária) que se extrai de um trabalho tão fortemente baseado nas referências a outros artistas. Nesse sentido, é relevante a obra de outro poeta, com um trabalho bem diferente do de Piva, mas que tem com a intertextualidade uma relação que não é só de proximidade, mas de extrema *produtividade*, Haroldo de Campos.

4.3 Haroldo de Campos e o neobarroco

Haroldo de Campos figura entre os nomes mais relevantes da literatura brasileira do século XX, não só como poeta, mas também como crítico, teórico e tradutor, dimensões que se relacionam intimamente no conjunto de sua obra. É normalmente associado ao Concretismo, movimento que influenciou os poetas José Paulo Paes e Sebastião Uchoa Leite, o que talvez, justificasse que a apresentação das questões relacionados à obra de Campos fossem apresentadas antes deles. Entretanto, aqui interessa-me mais pensar suas ligações com o que foi nomeado, principalmente, pela crítica latino-americana, de neobarroco, já que essas ideias fornecem algumas possibilidades para se pensar na intertextualidade de uma certa poesia produzida após os anos 50 e 60, no Brasil. Também gostaria de usar uma de suas obras como baliza para o recorte que faço da poesia brasileira contemporânea, o que ficará mais claro ao fim dessa seção, e assim, fica mais interessante abordar a obra de Haroldo por último, ao fim desse capítulo.

O grupo de poesia concreta fundado por Haroldo, com seu irmão Augusto de Campos e com Décio Pignatari, era o *Noigandres*, palavra retirada do Canto XX dos *Cantos* de Ezra Pound que, por sua vez, citava Arnaut Daniel, poeta provençal do século XII. Esse dado, de saída, já aponta para algumas das filiações e interesses nos quais se inseria a produção e o pensamento de Haroldo. Entretanto, Pound não é, obviamente, o único nome relevante dentro da construção do paideuma haroldiano (e concretista, como um todo). No próprio “Plano-piloto da poesia concreta” (1958), texto no qual se expunha o conjunto de ideais que permeavam esse movimento, Stephane Mallarmé também surge como inspiração (influência, precursor) dessa nova poética, ao lado de James Joyce, e. e. cummings e, novamente, Pound, nomes que compõem o “campo vetorial da arte poética de nosso tempo”, segundo Haroldo no texto “A obra de arte aberta” de 1955.

Quando o objeto abordado é a obra poética de Haroldo de Campos, a intertextualidade não se torna mais escassa, pelo contrário, há, em todo seu percurso poético, um intenso trabalho junto à tradição literária universal. Esse é um dos aspectos inventariados por João Alexandre Barbosa no prefácio de *Xadrez de Estrelas*, obra editada em 1976, mas que reunia todo o percurso de Haroldo, de 1949 a 1974, e onde está não só sua obra feita sob os preceitos do concretismo, mas também uma parte de seu livro *Galáxias*. Segundo Barbosa:

Quem tenha lido *Xadrez de Estrelas*. Percurso Textual, 1949-1974 há de ter apreendido uma relação básica, muitas vezes deixada à margem pelos críticos de Haroldo de Campos: a relação entre a linguagem da poesia (frequentemente transformada em linguagem do poema por força da reflexão metalinguística) e a leitura, pelo poeta, da tradição. Não a leitura do ensaísta, que se encontra em vários livros, mas aquela que se vai fazendo na própria composição, resultado da consciência poética.

O poema como leitura: não a do ensaísta mas a do enxadrista [...].

Virgílio, Rilke, a Bíblia, o Oriente, Camões, o Simbolismo Francês (como observava, já em 1951, Sérgio Buarque de Holanda, escrevendo sobre aquele primeiro livro), são algumas presenças históricas traduzidas pela linguagem poema.

Enxadrista antes de ser ensaísta, somente mais tarde esta tarefa há-de [sic] tornar-se explícita na exploração de um elenco de autores estrangeiros e brasileiros.

Por enquanto, é a experiência imediata e íntima com a linguagem da poesia que vai articulando internamente a leitura onívora que já se pode perceber nas entrelinhas.

(BARBOSA in CAMPOS, 1979, p. 15-16)

A “leitura onívora” à qual se refere João Alexandre Barbosa pode aludir a certa perspectiva antropofágica que compõe as perspectivas teóricas e poéticas de Haroldo. Para Barbosa, o que orienta a produção de Haroldo é a “consciência em fazer do poema um catalisador da experiência cultural” (*idem*, p. 18), o que se expressa na consideração presente na citação acima quanto ao uso “enxadrístico” da leitura da tradição que se dá em sua obra, isto é, trata-se de um processo que é altamente consciente, estratégico e, podemos pensar, fundamentado em uma série de entrecruzamentos e de “jogadas” complexas.

Outro livro de Haroldo, *A Educação dos cinco sentidos* (1985), também apresenta um intenso processo de intertextualidade, inúmeras citações, a começar pelo título retirado de uma frase de Karl Marx que figura como epígrafe do volume (em alemão e em tradução para o português): “A educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até agora”. Além disso, por todo o livro é possível encontrar poemas que são construídos em diálogo com outros autores. O segundo deles, por exemplo, denominado “ode (explícita) em defesa da poesia no dia de são lukács (19.8.80)” (CAMPOS, 1985, p. 16-20), no qual há referências a, além de Marx e Lukács, Pierce, Proust, Benjamin, Brecht, Hamlet, Duchamp, Ana Akhmátova, Catulo, Adorno, Lênin, Lunatchárski, Verlaine, Oswald, Jakobson e, obviamente, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Segundo nota do próprio autor, ao fim do livro, o poema “todo feito de citações”, tem ainda como ponto de partida um excerto das conversações de Walter Benjamin com Bertold Brecht que é transcrito na própria nota.

Na sequência, há ainda um poema que dialoga diretamente com Joyce, “Portrait of the artist as an old man” (*idem*, p. 23), e, no restante do livro, encontramos menções a Goethe, Orwell, Brancusi, Heidegger, Octavio Paz, Shakespeare, Safo, Caetano Veloso, Ungaretti, Leopardi, Hélio Oiticica, Torquato Neto, entre outros. Dos poemas do livro, destaco dois:

JE EST UN AUTRE: AD AUGUSTUM

irmão
 neste re/verso do ego
 te vejo
 mais plus que mim
 plusquamfuturo poetamenos
 mais
 e no trobar clus
 desse nó de nós

a poesia
 sister incestuosa
 prima pura impura
 em que
 siamesmo
 uni-
 somos
 outro
 (CAMPOS, 1985, p. 24)

No poema acima, cujo título é a célebre frase de Arthur Rimbaud, Haroldo constrói uma homenagem ao irmão, Augusto de Campos, dialogando ao mesmo tempo com a tradição e o seu tempo presente, estabelecendo relações entre o mundo e sua vida íntima, e entre a produção de outro poeta e a sua, sempre tendo como horizonte seu relacionamento com o irmão. Entre várias leituras possíveis, é viável inferir, na máxima de Rimbaud, um estranhamento em relação à instância do “eu” tal como apregoada pelo Iluminismo, enquanto estrutura *una* e passível de ser conhecida em sua completude, com o início e o fim em si mesma. Ao contrário, nessa sentença se explicita toda a dose de desconhecimento que o sujeito moderno experiencia em relação a seu próprio eu, percebendo-se enquanto “outro”, diferente do que se concebe e, em muitos momentos, até mesmo profundamente estranho. Além disso, há a própria construção sintática da frase, na qual “je” não surge com a conjugação adequada (“suis”) e sim com a conjugação da terceira pessoa do singular (“est”), o que desidentifica o “eu”. Ou seja, não é quem fala que é o outro, mas o “je”, essa quimera com a qual nos apresentamos, por falta de algo melhor, e que se torna nosso modo de inserção no mundo.

Haroldo nomeia esse outro como seu próprio irmão e, em um jogo de aproximação e afastamento em relação à frase de Rimbaud, se entende como o outro de si mesmo e entende esse “outro” enquanto um outro sujeito de fato, seu irmão, Augusto. O irmão torna-se assim verso (no sentido do avesso e do próprio verso do poema) e “re/verso”: duas vezes verso ou o lado contrário do verso, isto é, a frente, aquilo que se vê. Ao mesmo tempo, Haroldo escolhe nomear Augusto por seu alter ego “poetamenos” – estabelecendo ainda mais uma *dobra* entre “sujeito” e “objeto”, entre o “eu” que se diz “eu” e o “outro” que se é, sem que haja, entretanto, somente um lugar possível entre esses âmbitos, o que forja justamente “o nó de nós” de que fala o poema. A poesia é uma “sister incestuosa/ prima pura impura”, ou seja, algo (ou alguém) que se relaciona com o que (ou quem) não deve, que se deixa contaminar, ao mesmo tempo que se cria, a

partir dessas relações “impróprias”, novas *sonoridades* e sentidos (da mesma forma que a sobreposição de sons dos versos o faz). Importante registrar o quanto a obra do próprio Augusto é também toda permeada de intertextos e citações. Um exemplo é a extração de poemas a partir de trechos d’*Os Sertões* de Euclides da Cunha, apresentada no texto “Transertões” de 1996. Entretanto, esse processo vinha de muito antes e se apresentou em toda a obra de Augusto. Retomando o livro de Haroldo, destaco outro poema que se baseia em um processo de intermedialidade e que está transcrito abaixo:

KLIMT: TENTATIVA DE PINTURA (COM MODELO AUSENTE)

1.

lourovioleta; um monstro uma
figura em ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(e não bistre) um risco de li
lás as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari
posas) sim pedicurada em roxo
e as pontiagudas unhas só
lilás da mesma cor do pij
ama uma figura um monstro
sim (quimono): klimt

2.

e sob isto tudo como sob
uma panóplia (armada) um pavilhão
de pedraria (baldaquino) dra
pejantes panos (um azul turquino)
(caravelas ao largo) bandeiras de um
(impossível) impromptu ultra
(biombo grand’aberto gonfalão panóplia)
violeta

o corpo (a ci
catriz li
lás)
o branco albino se diria
o corpo um cor
po de me
nina

(CAMPOS, 1979, p. 37)

O poema acima é um exemplo da noção de intermedialidade à medida que Haroldo estabelece uma referência direta a um artista de outra mídia, o pintor Gustav Klimt. O título expressa o desejo de fazer uma pintura e, ao mesmo tempo, deixa que nós vejamos essa impossibilidade, já que se trata de uma “tentativa”. Como foi possível ver nas questões levantadas sobre intermedialidade, a condição de se colocar no âmbito do “como se” se materializa aqui: o poema “como se” fosse um quadro, sem, no entanto, jamais sê-lo.

Os versos se inscrevem com uma tonalidade arroxeadas: louroviolenta, cinza metalizado, lilás, roxo, azul turquino se combinam entre os versos, evocando ainda essa outra visualidade possível. Nesse sentido, também há a incorporação da estética simbolista de Klimt, que utilizava muitas cores fortes. O pintor se faz presente igualmente por essa tentativa de descrição – com o modelo ausente – de uma figura monstruosa que remete diretamente a ele, conforme expressado pela primeira estrofe. Além disso, há a descrição de um kimono, traje semelhante a outros que vemos em várias pinturas de Klimt.

Há uma tentativa de explorar as dimensões do som e a visualidade das palavras na construção de novos sentidos que se manifesta já na primeira palavra do primeiro verso, “louroviolenta”. Temos ainda o uso recorrente de parêntesis que simulam, de alguma forma, a sobreposição de imagens que somos capazes de ver em uma grande velocidade, ao passo que, quando vamos descrevê-las verbalmente, o processo é mais lento e demanda que façamos escolhas, entre o que descrever primeiro e quais características colocar em primeiro plano. A presença dos parêntesis ainda deixa a sintaxe dos versos mais truncada e entrecortada, “como se” estivéssemos diante do processo de construção de um quadro que foi pintado a partir de pequenos pedaços da imagem.

Duas das obras poéticas mais famosas de Haroldo são *Galáxias* (2011), escrito entre 1963 e 1976, publicado integralmente somente em 1984, e *A Máquina do Mundo Repensada* (2000). Em ambos é possível detectar muitas das características mais reconhecíveis de Haroldo, entretanto interessa-me pensá-las pelo viés do diálogo direto com outros poetas e poemas. Segundo a definição do próprio Haroldo de *Galáxias*, o livro é:

Audiovideotexto, videotextogame, as *galáxias* se situam na fronteira entre prosa e poesia. Há neste livro caleidoscópico um gesto épico,

narrativo – miniestórias que se articulam e se dissipam com o “suspense” de uma novela policial (Anatol Rosenfeld); mas a imagem acaba por prevalecer, a visão, a vocação para o epifânico. Nesse sentido, o polo poético termina por se impor ao projeto, e o resultado são cinquenta “cantos galácticos”, num total de mais de 2.000 versículos (cerca de 40 por página). Este livro permutável tem, como vértebra semântica, um tema sempre recorrente e variado ao longo de todo ele: a viagem como livro e o livro como viagem (embora – e por isso mesmo – não se trate exatamente de um “livro de viagem...”). (CAMPOS, 2011, p. 119)

Trata-se de uma obra complexa, vista por muitos como hermética, o que implica algumas dificuldades de leitura. À primeira vista, é possível lembrar de outra obra já referenciada aqui: o *Wake*, de Joyce, já que a prosa preenche toda página com um acumulado de palavras que se formam umas das outras, constituindo um intenso processo de invenção: “o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas” (CAMPOS, 2011, s.p.). Além disso, a utilização de outras línguas, como italiano, alemão, inglês, remetem também ao trabalho de Joyce e contribuem para a construção da obra.

O livro tem ainda uma forte ancoragem na *oralidade*, observável desde sua primeira linha: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso” (*idem*), onde notamos a presença constante de assonâncias e aliteraões, que acabam evoluindo para uma confluência de palavras, muitas vezes ligadas apenas pela sonoridade e não pelo sentido. Dessa forma, o livro é escrito para ser lido em voz alta, o que justifica a edição que vem acompanhada por um CD, no qual o próprio poeta lê excertos do poema. Essa dimensão também aponta para o fato de que a materialidade da linguagem é de extrema importância na obra de Haroldo – assim como o era para o projeto concretista como um todo e da mesma forma era central na obra dos poetas que são grandes influências de Haroldo, como Mallarmé e outros estandartes dessa modernidade poética ocidental.

Em *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), Haroldo de Campos escreve um longo poema que dialoga diretamente com Dante Alighieri, Luís de Camões e Carlos Drummond de Andrade, sendo que Camões já havia escrito com a referência de Dante, e Drummond em referências aos dois – forjando uma espiral de influências e diálogos. O tema – evidenciado desde o título – da *máquina do mundo* é um interesse antigo da literatura que se expressa por meio da investigação, pelo texto literário acerca das origens e mistérios que regem os mecanismos de desenvolvimento da vida, do planeta,

do universo. Trata-se da tentativa de traçar uma cosmologia a partir do entrecruzamento literário com outras fontes, sobretudo da física e da religião e com o intuito de responder o que somos, o que é o universo, o que é a vida. Além da dimensão temática, há o aspecto formal, já que Haroldo dialoga com a tradição ao utilizar versos decassílabos e a terza rima – forma utilizada na obra de Dante.

Diana Junkes Martha Toneto, em sua tese “Convergências em A Máquina do mundo Repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos” (2008), investiga as relações intertextuais estabelecidas pelo texto de Haroldo, tendo em vista a concepção de sincronia construída pelo movimento dialógico do texto. Desse trabalho se desdobraram vários artigos que apresentam algumas das dimensões dessas discussões. Em um deles, “O relógio do Rosário anuncia *A Máquina do Mundo*: Haroldo de Campos relê Drummond” (2011), Toneto aponta que o resgate da tradição, na obra de Haroldo, é orientado pelo estabelecimento de um *paideuma* – do qual fazem parte todos os poetas que já referenciei nesta seção, como Mallarmé, Joyce, Pound, entre outros – que coordena esse movimento sincrônico de diálogo entre diversas tradições. Em relação a isso, é importante ressaltar o quanto esse estabelecimento de um cânone pessoal, na trajetória de Haroldo de Campos, acaba por se apresentar de forma muito singular, à medida que o poeta insere referências que estavam fora do horizonte de um cânone mais clássico. Exemplo disso é a valorização de um poeta como Sousândrade e até mesmo toda a questão em torno do barroco na literatura brasileira, à qual retorno mais adiante.

Ainda segundo Toneto, mas dessa vez quanto ao uso da forma fixa, Haroldo, “ao dialogar com a tradição” acaba por subverter “a ordem canônica”. O poeta “não o faz apenas para tentar reencontrar um caminho ou para negar qualquer caminho que lhe permita afirmar a utopia da vanguarda na subversão das formas fixas; nem o faz porque desistiu dessas utopias e, por isso, volta-se para as formas tradicionais”, para ela, Haroldo recupera a forma fixa “porque sempre o fez, desde os seus primeiros textos” (TONETO, 2011, p. 19-20). Ou seja, não se trata de um ponto no qual o poeta procurava por outras formas de expressão, em decorrência de um certo “esgotamento” de suas propostas, ao contrário, Haroldo sempre se utilizou desse diálogo direto com a tradição por diversas vias e, especialmente, pela via da forma, já que as questões da materialidade da linguagem e da poesia foram de seu profundo interesse. Toneto ainda

faz algumas observações que dialogam com as perspectivas de Barbosa segundo as quais as relações de Haroldo com a tradição precisam ser vistas com mais atenção.

Todas essas reflexões que tratam da obra poética de Haroldo poderiam também tratar de muito do que foi produzido por ele como crítica, teoria. A ideia da transcrição na tradução, por exemplo, é representativa disso, já que, a partir dela, o poeta defende a tradução como um ato profundamente criativo e transformador, capaz de reformular a tradição poética da literatura que recebe as novas traduções através da transformação do poema de partida. Nesse sentido, é só pensar nos projetos tradutórios desenvolvidos por Haroldo e Augusto e o quanto eles foram capazes de reformular todo um paradigma de literatura dentro da tradição brasileira.

Em relação à crítica literária brasileira, o trabalho de Haroldo também foi capaz de repensar a tradição de forma extremamente produtiva para o que se produziria posteriormente em nossa literatura. Exemplo disso é o “resgate” de Sousândrade – poeta que, antes mesmo do século XX, já recorria a processos intertextuais bastante vanguardistas. Além disso, há a obra *O Sequestro do Barroco: o Caso Gregório de Matos* (1989), na qual Haroldo lança, inclusive, uma nova perspectiva acerca da leitura que se faz da historiografia brasileira (principalmente àquela de nomes ligados à tradição construída por Antonio Candido) no que concerne às origens de uma literatura propriamente nacional. Para ele, a literatura brasileira começa com o barroco, o que nos garante uma espécie de origem “barroca”, tema ao qual me dedico na seção seguinte.

4.3.1 O barroco e o neobarroco

No texto já comentado acima, “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”, Haroldo propõe um pensamento sobre a relação que se pode estabelecer com o nacionalismo e, conseqüentemente, com a tradição. Para ele, o primeiro deve ser visto sob o signo da *diferença* e não como esse ideal distante da origem, isto é, “o descaráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo” (CAMPOS, 1981, p. 13). A tradição, por sua vez, deveria ser uma *antitradição* capaz de se opor ao cânone “prestigiado e glorioso”.

À questão da origem se interpõem as importantes reflexões de Haroldo acerca do barroco, entendido por ele como a *não-origem*, a *não-infância* da literatura brasileira. A partir disso, Haroldo propõe a contestação de um certo paradigma historiográfico dominante, representado principalmente pelas perspectivas de Antonio Candido, e que exclui dessa *formação* o barroco brasileiro. Em seu lugar, Haroldo sugere a construção de uma “história constelar”, “menos como **formação** e mais como **transformação**” [grifos do autor] e menos “como processo conclusivo, do que como processo aberto” (CAMPOS, 1989, p. 62-63).

Segundo Irleamar Chiampi, no livro *Barroco e Modernidade* (2010), ao deslocar essa “origem (no sentido benjaminiano, não uma gênese, mas um ‘salto para o novo’)” para o barroco, e não mais somente a partir do romantismo, gera-se a possibilidade de “reconhecer o experimental e o lúdico como selo de nossa *diferença* na produção da modernidade” (CHIAMPI, 2010, p. 21). Assim, conforme a abordagem de Haroldo, Gregório de Matos teria sido o primeiro antropófago, o primeiro *transculturador* (CAMPOS, 1981, p. 16), ao fundir várias referências em seus sonetos. Isso representava um intenso diálogo entre os autores que, segundo Haroldo, só voltou a ser praticado contemporaneamente. Para ele:

Já no barroco se nutria uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que envieja por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação directa, que isto seria substituir uma linearidade por outras, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo roteiro preferencial da historiografia normativa. (CAMPOS, 1982, p. 17)

Nessas perspectivas acerca do barroco, entende-se que não se trata de uma escola literária específica, com datas de início e fim, assim, o barroco pode ser compreendido como um conceito *trans-histórico*, o que garante a possibilidade de que cada época tenha, em alguma medida, o *seu* barroco. Essa é a perspectiva de Haroldo de Campos, mas não só. Irleamar Chiampi entende que o barroco se refere aos momentos nos quais uma cultura se renova, construindo, a partir de várias matrizes culturais, uma revisão desse caldo de referências. Já, conforme Rodrigo Labriola registra no texto “Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico” (2008):

Assim, bem longe de reduzir a idéia do barroco a um mero dispêndio retórico ou estilístico, as retomadas dessa palavra no século XX por parte dos latinoamericanos visavam à construção do que poderíamos denominar de *poética lato sensu*. A «poética barroca» como um artefato conceitual capaz de inserir uma práxis artística no quadro maior de uma práxis cultural no quadro maior de uma práxis política no quadro maior de uma práxis geográfica, e assim até o infinito, mas sempre com a esperança de se vislumbrar a improvável superfície externa dessa mamushka teórica chamada América Latina. (LABRIOLA, 2008, p. 163).

Outro importante trabalho, nesse sentido, é *A dobra – Leibniz e o barroco* (1988/1991), de Gilles Deleuze, no qual o filósofo discute as relações do pensamento de Leibniz com essa dimensão do barroco de “dobra”, isto é, essa característica mais “sombria”, que de alguma forma não deixa que o conteúdo se revele, se explicita. Entretanto, nessa obra, surge não como escola, mas como *traço*: “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas...” (DELEUZE, 1991, p. 13). Deleuze amplia ainda essa perspectiva da dobra para pensar a obra de Mallarmé: “A dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé; não somente a noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele o grande poeta barroco” (*idem*, 1991, p. 52). Deleuze aproxima Leibniz e Mallarmé também pela via do desejo de se escrever “O Livro”, ou seja, essa obra única. Para Deleuze, entretanto, eles o fizeram justamente através dos fragmentos que dispersaram através de correspondências e outros escritos, “livro que podia suportar toda dispersão como outras tantas combinações” (*ibidem*, p. 53). O tipo de arranjo rítmico e a forma como o texto ocupa a página, por exemplo, são características da obra de Mallarmé – pensemos em *Un coup de dés* – que são fundamentais para se pensar nas concepções dos concretistas e, particularmente, na obra de Haroldo. Observemos o quanto todas essas sobreposições, Leibniz, Mallarmé, Haroldo, Deleuze se dão formando *dobras*.

Na biografia anexada ao fim do livro *A educação dos cinco sentidos*, escrita pelo próprio poeta, há uma especial atenção às viagens que ele realizou, especialmente no fim dos anos 50 e que foram, segundo ele, tão importantes em sua trajetória quanto a cidade de São Paulo. Nesse percurso pela Europa, o poeta encontrou-se com Pound e com João Cabral – diplomata na França, naquele momento – por exemplo, e assim pôde “redescobrir o Brasil via mundo”, em um movimento semelhante ao de Oswald de

Andrade. “O híbrido e o ecumênico. O barroquismo multidevorante. Nada de nacionalismo ontológico, centrado, quintaleiro, egopatriocêntrico. Mais brasileiro do que a pinga ‘Tatuzinho’, mas de raízes áreas, diásporo-disseminantes” (CAMPOS, 1985, p. 114). Ou seja, o barroco, para Haroldo, era uma forma de encarar a si mesmo, uma maneira de entender seu próprio percurso pessoal, mas também de conceber um entendimento acerca desse Brasil.

Em “A obra de arte aberta” (1955) – texto no qual Haroldo antecipa essa expressão que ficaria conhecida pela obra de Umberto Eco, *Obra aberta* (1962) –, Haroldo refere-se ao tipo de texto escrito por Pound, Mallarmé, Joyce, Cummings, entendendo-os, por seus usos singulares da linguagem poética, como *estruturas abertas*. Isto é, seriam obras que não estavam sujeitas a uma leitura fechada e definitiva, em razão de sua própria natureza que tensionava os próprios limites da palavra poética. Citando uma conversa de Pierre Boulez com Décio Pignatari, ele indica que o primeiro se referia a essas obras como um “barroco moderno”, ou seja, como obras que não se apresentavam como “diamantes”, como obras perfeitas, ao que Haroldo acrescenta a expressão “neo-barroco”, como uma possibilidade de se pensar nessas expressões artísticas (1965).

Assim, Haroldo usou o termo *neobarroco* antes dele ter sido explorado por Severo Sarduy – que se tornou um dos nomes mais representativos do pensamento sobre o conceito – já em 1972, no ensaio *Barroco y Neobarroco*. Sarduy, por sua vez, passou a usar o termo a partir da recuperação das ideias de Lezama Lima e Alejo Carpentier que, se não usavam especificamente a expressão, já estavam interessados em observar alguns fenômenos percebidos na literatura latino-americana contemporânea como, por exemplo, certo artificialismo, um *excesso* nas escolhas linguísticas, contrariando as funções comunicativas da linguagem. Segundo Irlemar Chiampi:

(...) A disponibilidade do termo parece ter-se expandido desde que Carpentier, no início dos anos sessenta, associou o barroquismo verbal de seus textos à sua própria interpretação do continente americano como mundo do “real-maravilhoso”; ou que se difundiram os conceitos poéticos de Lezama Lima, radicados na onívora e onipresente “curiosidade barroca”, à qual, numa reflexão radical, atribuía a origem do devir mestiço e a razão da continuidade da cultura latino-americano desde o século XVII.

Mas foi Severo Sarduy o escritor latino-americano que recolheu essa tradição reivindicatória dos mestres cubanos e desenvolveu sua própria teorização no quadro das mudanças culturais dos anos 60, isto

é, quando a crise do moderno começava a despejar o entulho autoritário produzido pelos pesadelos da Razão. (CHIAMPI, 2010, p. 26)

A utilização das ideias acerca do barroco e do neobarroco não é um consenso, pois discute-se a validade de se usar a concepção do termo dessa forma *trans-histórica*, uma vez que o barroco deveria remeter especificamente à estética do século XVII. Rodrigo Labriola registra algumas das distensões acerca da utilização do termo “barroco” na teoria e críticas literárias, enquanto um conceito que apresenta tantas definições possíveis que acaba sendo uma espécie de “curinga de um baralho teórico”. Para ele, ao longo do século XX, o barroco foi sendo recriado enquanto um “objeto cultural privilegiado” em oposição a uma ideia que o colocava apenas como uma escola literária com características específicas. O barroco apresentava-se, assim “como chave discursiva para inventar uma imagem da América Latina que pudesse dar conta de sua identidade diferenciada, multicultural, heterogênea, misturada, mutante, plural”, “uma preocupação política que se refletia na literatura de ficção, na apreciação da arte colonial e, também, no trabalho da crítica e da historiografia” (LABRIOLA, 2008, p. 163).

Entretanto, é possível entendê-lo, de forma ampla, como um momento de reação em face do esgotamento das propostas estéticas de seu período, o que acaba garantindo ao termo e às ideias que o rodeiam uma plasticidade profícua. Daí o barroco ser, nas palavras de Sarduy: “Espaço da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade”, apresentando-se “como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (SARDUY, 1979, p. 170). Da mesma forma, pode-se pensar que o neobarroco seja uma forma de reação, na literatura do século XX, ao esgotamento de formas e procedimentos. Conforme colocado por Claudio Daniel, no texto que introduz *Jardim de Camaleões – a poesia neobarroca na américa latina* (2004):

O neobarroco não é uma escola, não possui princípios normativos como o verso livre ou as palavras em liberdade. Para Eduardo Glissant, é uma maneira de viver a unidade-diversidade do mundo”; Néstor Perlongher o define como “um estado de espírito coletivo que marca o clima, caracteriza uma época”. O neobarroco não é uma vanguarda, no sentido clássico do termo; não se preocupa em ser *novidade*. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso; dá um novo sentido a

estruturas consolidadas, como o soneto, a novela, o romance, perturbando-as. (...) (DANIEL, 2004, p. 18)

Com base nessas considerações de Daniel, é possível perceber que, como apresentei no capítulo sobre intertextualidade, haja contemporaneamente críticos que pensem alguns dos procedimentos presentes na literatura contemporânea justamente pelo viés da negação da *novidade*, ou mesmo da *originalidade*, baseando-se em processos contínuos de intertextualidade, com base em citações, colagens e reescrita.

Retomando as ideias do neobarroco e, principalmente, sua relação com a obra poética de Haroldo de Campos, é produtivo avaliar o quanto seus livros – não só aqueles escritos em alinhamento com o Concretismo que era para ele uma estética neobarroca – têm também uma relação com as ideias acerca do neobarroco. Esse dado é registrado por Claudio Daniel, no posfácio da antologia *Todo começo é involuntário – a poesia brasileira no início do século XXI* (2010), destacando-se as obras *Galáxias* e *Crisantempo*. Para Daniel, o neobarroco é, de forma ampla, “uma estética da miscigenação, da quebra de fronteiras entre repertórios culturais, mesclando o erudito ao popular, o neologismo ao arcaísmo, o ocidental ao oriental, o poético ao prosaico, num deliberado hibridismo” (*idem*, p. 316).

Karl Eric Schøllhammer, no texto “O cenário do ambíguo – traços barrocos na prosa moderna” (2007), ao tratar da obra de Jorge Luis Borges, *História Universal da Infâmia*, registra que, também para o autor argentino, o barroco não estava restrito aos séculos XVI e XVII, pelo contrário, seria a etapa final de todas as artes. “O barroco passa a significar tanto o sacrifício das pretensões de ‘originalidade’ quanto um desnudamento, um extremo do processo artístico no qual a obra revela a sua própria artificialidade” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 63). Assim, a partir de Sarduy e Calabrese, “um outro resultado do novo Zeitgeist ou “gosto” *neobarroco* é a tendência a comparar diferentes objetos culturais, surgidos em diferentes contextos, por diferentes meios e com diferentes expressões discursivas, sem ligação aparente” (*idem*, p. 61).

Neste sentido, a liberdade intertextual da literatura pós-moderna de citar, parodiar, plagiar e, em todo sentido possível, reciclar o material de outras obras pode ser compreendido como um potencial criativo que deixa de estar circunscrito à demanda vanguardista de originalidade. O pós-moderno permite, então, empreender uma “revisitação” da tradição, penetrar no seu universo como em um almoxarifado enorme de fragmentos disponíveis que ganham novas

qualidades pela maneira com que se reorganizam.
(SCHÖLLHAMMER, p. 64)

Labriola, no texto já referido acima, tece uma crítica ao uso do conceito de neobarroco, na América Latina, que ele denomina justamente como um “incômodo epistemológico”. Para ele, o termo ressurgiu, porque é capaz de “unificar academicamente”, as múltiplas manifestações estéticas empreendidas no contexto do *Boom* da Literatura Latino-americana, imprimindo, por assim dizer, uma espécie de “identidade estética” a uma produção multifacetada. Isso seria uma necessidade advinda do crescente interesse acadêmico, na Europa e nos Estados Unidos, por essa literatura. Ou seja, a noção teria ressurgido mais por uma imposição externa do que por um movimento “natural”, advindo das teorias e concepções desenvolvidas na região.

Entretanto, Labriola sugere que uma abordagem interessante do barroco seria pela via da estética da recepção, perspectiva capaz de sair desse entendimento europeu e norteamericano que entende o barroco em sua “continentalidade” e permitira que a abordagem do fenômeno fosse feita pela via de sua “historicidade relacionada com outros discursos não literários”. Para Labriola, Irlemar Chiami é uma autora que consegue uma abordagem mais interessante nesse sentido. A autora, no livro já continuamente referido acima, “aborda o barroco como uma série de *ciclos de reciclagem* estéticos e culturais visando a uma modernização discursiva capaz de legitimar a ‘novidade’ do discurso literário do nosso continente” [grifos do autor] (LABRIOLA, 2008, p. 169).

Chiami também trata do esgotamento das formas e, para tal, utiliza o autor John Barth e seu texto “The Literature of Exhaustion” (1967/1982), ou a literatura da exaustão, literatura do esgotamento. Na obra em questão, Barth formulava uma série de reflexões acerca da literatura dita pós-moderna. Para ele, alguém como Jorge Luís Borges é um exemplo de artista tecnicamente atualizado, capaz de produzir a partir do que já está disponível no mundo da cultura, sendo um conto como “Pierre Menard, Autor do Quixote” (1939), emblemático desse tipo de produção. Ainda segundo Barth, o romance pós-moderno, do qual autores como Borges e Nabokov são autores exemplares, são “romances que imitam a forma do Romance, por um autor que imita o

papel do Autor”²⁰ (BARTH, 1984, p. 72), e acrescenta, dessa vez sobre outro conto famoso de Borges:

A biblioteca infinita de uma de suas histórias mais populares é uma imagem particularmente pertinente para a literatura da exaustão. A “Biblioteca de Babel” abriga cada combinação possível de caracteres alfabéticos e espaços, e portanto cada livro e declaração possíveis, incluindo suas e minhas refutações e reclamações, a história do futuro de fato, a histórica de cada futuro possível e, apesar de não ser mencionado, não apenas a enciclopédia Tlön, mas cada outro mundo imaginável – uma vez que, como no universo de Lucrecio, o número de elementos e, portanto de combinações, é finito, (embora muito grande) e o número de instâncias de cada elemento e combinação de elementos é infinita, como a biblioteca em si²¹. (BARTH, 1984, p. 75)

Para Claudio Daniel, no prefácio da antologia que mencionei, excetuando-se alguns poetas, como Josely Vianna Baptista, por exemplo, a estética *neobarroca* não teria se desenvolvido muito entre os jovens poetas brasileiros. Porém, acredito que, embora o ponto não seja, necessariamente defender a utilização irrestrita do termo – sobretudo, levando em conta as divergências que o rodeiam – algumas obras que têm sido produzidas neste início de século, particularmente após os anos dez, apresentam características que propiciam um diálogo com essas concepções do neobarroco. Isso se dá, principalmente, quando entendemos que essa noção pode ser empregada para tratar de um certo “esgotamento” das propostas estéticas e que ela se relaciona fundamentalmente com o diálogo estabelecido entre as gerações.

Benedito Nunes, em “A recente poesia brasileira – expressão e forma”, destaca que nos anos 80 já não se tem um contexto de ebulição das discussões poéticas que migram, cada vez mais, dos suplementos literários para as universidades. Segundo ele, depois das mortes de Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, ainda nos anos 70, a morte de Drummond, em 1987, fechava o ciclo dos grande poetas modernistas. Para Nunes, entre as características possíveis de se elencar dessa nova poesia, o lúdico parecia “constituir um dos aspectos mais extensivos da poesia brasileira atual”, incluindo-se nessa rubrica, o próprio *Galáxias* de Haroldo de

²⁰ “(...) novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author”.

²¹ “The infinite library of one of his most popular stories is an image particularly pertinente to the literatura of exhaustion: The ‘Library of Babel’ houses every possible book and statement, including your and my refutations and vindications, the history of the actual future, the history of every possible future, and, thought he doesn’t mention it, the encyclopedia not only of Tlön but of every imaginable other world – since, as in Lucretiu’s universe, the number of elements and so of combination of elements is infinite, like the library itself”.

Campos. Porém, talvez, o dado mais significativo seja o “pluralismo na arte poética” que, acredito, ainda permaneça.

Nesse sentido, a noção de neobarroco se torna interessante mais uma vez, por muitos desses aspectos que tentei apresentar, mas, principalmente, porque não se trata de uma “escola” que fecha as perspectivas em torno de uma estética, apresentando-se como leitura justamente para o hibridismo contemporâneo. Bem por isso, escolhi como *corte* para a “entrada” nas análises dessa poesia justamente a obra de Haroldo e sua obra *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), apresentada nesta seção.

Conforme apresentei inicialmente, os poetas que escolhi para compor esse capítulo apresentavam, entre suas características principais, a questão da intertextualidade, mesmo que efetivada de formas diferentes em suas obras e de maneira distinta do que vemos hoje. Porém, interessava-me uma espécie de percurso capaz de reconhecer o que antes era um *traço* presente em poucas obras e que, hoje, a meu ver, é um dado difundido e presente em várias obras e artistas, o que passo a analisar no capítulo seguinte.

5. POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

(...) *Entre os restos, o já dito
e o maldito,
tortuosa construo minha
lira de lixo.*
Adriano Scandolara

*o que se coloca entre aspas
quando tudo já foi dito
é a insistência
em nomear nossos fracassos*
Yasmin Nigri

Posso escrever poemas? Por uma espécie de contágio?
Sylvia Plath

É possível observar que, na produção literária brasileira contemporânea, há um significativo aumento do número de publicações de poesia e também uma difusão maior dessa produção, em razão do florescimento das pequenas editoras geridas, muitas vezes, pelos próprios poetas e escritores, como uma alternativa às dificuldades do mercado editorial dominado pelos grandes conglomerados de editoração e comercialização. Outro aspecto central neste cenário diz respeito à ampliação do acesso à internet que permite a divulgação de obras e autores, principalmente, através de *blogs*, suplementos culturais/literários e páginas de redes sociais. (Há, inclusive, o fenômeno mundial recente que vem sendo chamado de *instapoetry* – a poesia pensada para o formato do *Instagram* – e que tem seus desdobramentos no Brasil, gerando alguns sucessos consideráveis de vendas. Entretanto, não me debruçarei especificamente sobre isso no presente trabalho.) O que talvez seja mais relevante é que esses movimentos são localizáveis de maneira mais acentuada nas duas primeiras décadas do século XXI, momento no qual as alterações econômicas, culturais e tecnológicas permitiram que esses novos mecanismos se fortalecessem.

Como resultado temos uma expressiva heterogeneidade no campo das produções poéticas, justamente aquilo que apontava no final do capítulo anterior, que se desdobra em uma enorme dificuldade de mapeamento dessas obras, dada a já demasiadamente alardeada ausência de projeto estético comum que seja capaz de congregá-las. Entretanto, existem meios de observar algumas linhas de força que parecem, de forma geral, estar presentes em muitos poetas ao mesmo tempo. Wilberth Salgueiro, em seu artigo “Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante” (2013), aponta

alguns desses traços comuns que também considero possíveis de serem observados, como, por exemplo, um retorno da poesia subjetiva/lírica e a especialização daqueles que escrevem poesia, (muitos de nossos poetas são, hoje, professores, críticos, tradutores, enfim, têm uma gama de profissões relacionadas ao universo literário).

Maria Esther Maciel, no texto “Um breve olhar sobre a poesia brasileira contemporânea” (2015), destaca como características relevantes a poesia cotidiana que se serve da banalidade do dia-a-dia como matéria poética e uma relevante linhagem de escrita que “explora as mestiçagens culturais por meio de uma linguagem também híbrida e uma escrita que desafia os limites dos gêneros literários” (s.p.). Essa última guarda relações com o que o Florência Garamuño chama de “poesia fora de si”, isto é, certo traço comum entre várias obras contemporâneas de poesia que “transbordam” a própria forma poética, gerando textos inclassificáveis que flertam com a prosa, e outros que extrapolam as próprias fronteiras da literatura e se aproximam das artes visuais, do cinema e da performance.

Já segundo Paulo César Andrade da Silva, em “Silêncio e diálogo na poesia brasileira” (2011), existe uma tendência na poesia contemporânea nomeada por ele como “antivitalista”, que se caracteriza por duas facetas: uma “antidiscursiva que beira o silêncio, a outra [...] dada pela alta especialização da linguagem, que também evita a comunicação pelo seu obscurecimento (...)” (p. 3). Além disso, há também – e esse apontamento me interessa diretamente – outra característica observada pelo professor e pesquisador que seria o diálogo estabelecido pelo eu lírico com a tradição: “Se este diálogo é imanente à lógica do discurso da modernidade e do modernismo, tornou-se sintomático na poesia brasileira, a partir dos anos 80, transformando-se num *topos* significativo” (*idem*, p. 3).

Esse dado é também apontado por Wilberth Salgueiro em outro trabalho denominado “A poesia brasileira lida numa antologia: exercícios de solidão” (2013) que analisa a *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (2006), de Manuel da Costa Pinto. Segundo Salgueiro: “Na antologia, e nisso ela de fato representa uma tendência forte do cenário poético, há muitos poetas e poemas que participam desse jogo de citações (...)” (p. 86), constituindo intensa intertextualidade, vista por ele como um exercício de metapoesia. Essa característica é amplamente avaliada novamente em outro trabalho do autor, “A tradição visível” (2017), no qual são comentadas mais três antologias, além desta de Pinto: *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*, de Marco

Lucchesi (2009); *Prévia poesia*, de André Dick (2010); e *Poesia.br*, de Sergio Cohn (2013), constituindo um corpus de 141 poetas e 528 poemas, no total.

Paulo Henriques Britto (1951), poeta, tradutor e professor, que acompanha de perto a produção contemporânea, destacava, em uma entrevista ao jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, tanto a ausência de projetos coletivos – algo que já se tornou um ponto pacificado, embora haja outras formas de coletividade sendo produzidas, como Luciana di Leone tem observado – quanto a utilização das citações, como aspectos relevantes na poesia atual. Britto apontava que nas obras atuais é possível notar “a ausência de projetos coletivos e utópicos, a volta de uma possível subjetividade, o compromisso com uma linguagem próxima à fala coloquial e a abundância de citações que misturam, sem nenhum preconceito, filosofia com cinema, música popular e televisão” (MAGALHÃES, 2012, p. 25).

Diana Klinger, em uma reflexão acerca da *utilização*, pela poesia contemporânea, de documentos em sua elaboração, como no caso do *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo, e de *Sessão*, de Roy David Frankel, destaca, no artigo “Poesia, documento, autoria” (2018), ainda outras produções que apresentam características semelhantes:

“Namorar o documento” parece ser o que fazem alguns livros de poemas publicados no Brasil nos últimos anos: além do *Livro das postagens*, também era um dos procedimentos do livro anterior de Carlito Azevedo (2009), *Monodrama*, em que aparece, por exemplo, um fragmento de uma matéria de jornal no poema “Margens”. Procedimentos semelhantes aparecem em *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017), que utiliza, por exemplo, matérias de jornais e *sites* de notícias sobre a queda do avião da Malaysia Airlines em 2014; em *Ano novo*, de Leila Danziger (2016), um livro de poemas feito a partir de um arquivo familiar de fotografias, cartas e agendas; em *Elefantes dentro de um sussurro*, de Marcelo Reis de Melo (2017), em que há documentos sobre a Mata Atlântica; ou em *Mais cotidiano do que o cotidiano* (2013), de Alberto Pucheu, um livro composto de fragmentos heterogêneos e que inclui, por exemplo, uma arguição de uma banca de doutorado. Coincidentemente, alguns anos atrás, num texto sobre o trabalho do artista chileno Alfredo Jaar, Didi-Huberman (2008) apontava um “devir documento da arte contemporânea”. (KLINGER, 2018, p. 23-24).

Importante nas constatações de Klinger é o apontamento para a utilização de materiais que não fazem parte do mundo literário, isto é, a presença de textos como matérias de jornais, documentos, trechos de conversas feitas pela internet, entre outros,

algo que considero um dado distintivo das obras que se apresentam atualmente na produção nacional e que é um dos assuntos a ser abordado aqui.

Recentemente, no ano de 2019, entre os simpósios do XVI Congresso Internacional da ABRALIC, destaco um deles, proposto pelos professores Joana Matos Frias, Pablo Simpson e Sofia de Souza Silva, denominado “Poéticas contemporâneas do gênio não-original”. O objetivo era apresentar discussões acerca das tendências que aponto aqui no que concerne ao que os autores denominam como uma passagem da “propriedade à posse”, isto é, à presença, cada vez mais presente, do *sampling*, do pastiche, da paródia nas produções atuais.

Em maio de 2019, momento no qual escrevia parte dessa tese, a Relicário Edições lançou *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, de Leonardo Villa-Forte. Pesquisador e professor, Villa-Forte criou também a série de publicações e o *blog MixLit* que são “narrativas breves compostas da junção de trechos de diversos livros e autores diferentes, sendo a maior parte deles oriunda de romances, contos e poemas”, sem que o próprio autor “acrescentasse qualquer letra ou palavra para além das que podia copiar e colar” (VILLA-FORTE, 2019, p. 46).

No livro em questão, o pesquisador se dedica a analisar obras de artes visuais, de música e de literatura que se constituem a partir de outras obras, de forma muito semelhante ao trabalho desenvolvido nesta tese. Até mesmo o *corpus* teórico apresenta inúmeras coincidências com minha pesquisa, já que Villa-Forte se baseia nas concepções de Bourriaud, Perloff, Shields e de Goldsmith. Trata-se de um trabalho extremamente interessante que acrescenta ao que desenvolvo aqui um importante aporte, uma vez que Villa-Forte também reconhece o quanto os procedimentos de intertextualidade são relevantes atualmente.

Uma das distinções entre nossos trabalhos diz respeito ao *corpus analisado* já que minha pesquisa se dedica apenas à poesia brasileira contemporânea, enquanto Villa-Forte se debruça sobre obras de prosa também. Além disso, como o próprio nome do livro sugere, esse *corpus* se constitui de projetos que se compõem *integralmente* do recorte, colagem e montagem empreendidos a partir de outros textos, isto é, obras que podem ser agrupadas sob a rubrica do “não original” ou da “escrita não criativa”, como apontado na citação abaixo:

A intenção de nosso texto, como foi dito anteriormente, não é se debruçar sobre obras que mesclam a escrita original e a não original, à

maneira como praticam alguns autores mencionados aqui. A proposta é discutir uma prática mais intransigente: aquela que produz obras cujos textos são inteiramente compostos por meio de apropriações. Ou seja, obras que não são feitas da mistura entre “pedaços” do preexistente e trechos originais, mas que são integralmente não escritas/ não criadas por aqueles que as assinam. Pensaremos o autor, aqui, como um “processador de linguagem e sensações”, como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar. Processador: uma máquina. Linguagem: matéria, que produz tais ou quais sensações e pensamentos, a depender de como é manipulada. Linguagem processada resultante em obras menos ou mais consequentes, de maior ou menor intensidade, interesse e potência. (VILLA-FORTE, 2019, p. 44).

Isso também se diferencia de minha pesquisa uma vez que me interessa todo o espectro de obras que se constituem do aproveitamento de outras, desde aquelas que citam apenas os nomes de artistas e de pensadores, bem como de suas obras; passando por trabalhos que utilizam trechos de textos de diversas fontes, até os livros que se compõem integralmente do recorte de outros textos e discursos. Entendo que essa variedade de métodos é particularmente produtiva na poesia brasileira contemporânea e que as obras que utilizam apenas citações são especialmente profícuas dentro deste cenário.

Assim, inicio aqui a apresentação de algumas das obras já apontadas de forma breve anteriormente com o intuito de entender esses processos de intertextualidade em alguns poemas contemporâneos. Foram escolhidos poemas paradigmáticos dentro de livros nos quais o uso da intertextualidade aparece continuamente – por vezes, desde o próprio título da obra – tornando-se uma característica relevante para se pensar a obra como um todo.

A abordagem dessas obras se dará através do estabelecimento de algumas rubricas relevantes dentro desse grande acúmulo de procedimentos que podem ser chamados, indistintamente, de intertextualidade. Essas rubricas, por sua vez, foram estabelecidas ao considerarmos aquilo que era reconhecível como mais destacável dentro desse conjunto de produções da seguinte forma: *referenciação/citação*, *reescrita* e *colagem*.

O tratamento dos poemas e poetas não se dá de maneira uniforme: alguns poetas têm uma apresentação mais longa e a leitura de seus poemas se dá de forma mais extensiva, enquanto outros surgem com apontamentos mais breves. Essa estratégia se baseia no fato de que alguns trabalhos são mais exemplares que outros, dentro do que

me interessa analisar aqui, o que demanda uma leitura mais detida. Os poemas aos quais dedico menos espaço não são, entretanto, menos importantes: eles são fundamentais para corroborar o ponto de vista aqui apresentado, o que faz com eles sejam igualmente essenciais. As leituras são mais breves apenas para que o trabalho não se torne redundante. Além disso, há um dado que é importante afirmar: tento expressar aqui nesta tese uma característica que se representa através do *excesso*, isto é, as referências, citações, colagens estão a todo momento presentes na poesia brasileira, então, nada mais pertinente que construir um trabalho no qual isso também se dê pela via do excesso. Dramatizo, assim, na forma da tese o excesso presente na forma poética.

5.1 *Referenciação e citação*

*é bom usar palavras que nunca usamos
palavras que só conhecemos dos livros
de botânica dos anúncios de cruzeiros dos contratos de locação
é bom portanto usar palavras emprestadas
nem que seja para lembrar
que só temos palavras de segunda mão*
Ana Martins Marques

Como já apontei, esta tese surgiu a partir da pesquisa sobre a obra de Marcelo Ariel, nesse sentido, talvez seja oportuno iniciar as análises a partir de um poema seu e das considerações daquilo que denominei de *referenciação*, entendendo-a como um procedimento distinto disso que chamamos normalmente de citação. Estabelecer essa diferenciação parece, em um primeiro momento, desnecessário, entretanto, quando observamos a poesia de alguém como Ariel, torna-se importante fazê-lo, uma vez que há ali dois mecanismos principais entre os poemas: o método de *referenciar* continuamente os nomes de personalidades (de diversos campos intelectuais e artísticos), constituindo-se, a partir disso uma espécie de *poética dos nomes*; e há também o processo de *citar* trechos de outros textos, como músicas, poemas e textos de outras fontes.

Na literatura acerca da citação não há essa diferenciação, tal como explicito aqui, entretanto, gostaria de empreendê-la, já que essa *referenciação* é um elemento distintivo relação aos processos de citação de trechos de textos e obras. Essa escolha se justifica por tratar-se aqui, através dessa *poética dos nomes*, de uma reelaboração de sentido

desencadeada, em um texto, a partir da referência a um nome – de artistas, pensadores, obras, personagens – e todo o conjunto de características que esse nome traz consigo. E essa poética se enuncia como uma forma de lidar com o *excesso* que é o *excesso do mundo contemporâneo*, como por exemplo o *excesso* do mundo digital, no qual as referências e nomes se acumulam com a facilidade de um clique e acabam por transbordar, dada a impossibilidade natural da assimilação de todos eles. Mais que a *citação de textos*, quando penso em *referenciação*, penso em uma rede, cujos nós são esses nomes e que compõem uma constelação de sentidos que se desdobra a partir das relações que se estabelecem entre eles.

Dentro dessa perspectiva, um poeta como Marcelo Ariel se destaca de maneira significativa. Ariel é poeta, performer, ensaísta, músico e dramaturgo, nascido em Cubatão, em 1968. Sua produção poética tem um forte teor de denúncia social, remetendo aos temas da destruição ambiental, da violência urbana e da condição do negro no Brasil. Além disso, há uma considerável inflexão filosófica em seus escritos, inserindo nos poemas as temáticas da linguagem, do silêncio e da morte. Esse tipo de movimento, entre uma produção que se preocupa com os acontecimentos pontuais da realidade e que, ao mesmo tempo, desenvolve uma intensa reflexão filosófica, constrói a escrita complexa e múltipla do artista.

Acrescenta-se ainda aquilo que chamo de *referenciação*, já que é possível perceber a incorporação constante de nomes de artistas e pensadores como *matéria poética*. Isso é verificável desde os títulos de alguns dos livros do poeta, como por exemplo, *Conversas com Emily Dickinson* (2010), *A morte de Herberto Helder* (2010) e *Samba Coltrane* (2010)²², nos quais também observamos que as referências vêm de universos múltiplos, no caso desses livros, temos uma poeta norteamericana do século XIX, um poeta português falecido recentemente e um saxofonista americano, do meio do século XX, respectivamente. Em relação aos poemas, o procedimento se repete: é possível encontrar um sem número de alusões a nomes muito variáveis entre si, como podemos observar no primeiro poema que trazemos abaixo e que integra o livro *Tratado do Anjos Afogados*:

²² Os livros em questão foram publicados, inicialmente, por meio de “edições cartoneiras” e, posteriormente, incorporados aos livros em formato convencional publicados por Ariel. Para mais informações a respeito das edições de Marcelo Ariel, é possível consultar minha dissertação de mestrado.

CARTA PARA A MORTE

Camões: A vala onde morto estava, o quarto onde encontraram
o cadáver de João Antonio, o sapato que Artaud
segurava, a cama molhada de suor do último sono de Caio, no
paletó de Lorca a flor intacta, o prato vazio que caiu das mãos
de Mandelstam, os círculos na água de Celan, momentos da
sua estilística abstrata ofuscada por esses misteriosos lampejos
precários, ainda assim te digo... Se fruto da identidade é
assassinado pelo tempo o fantasma da essência se vinga
caminhando na fraca luz das capas.
(ARIEL, 2008, p. 155)

Ariel escreve, nesse poema, de fato, uma carta dirigida à morte, como o próprio título sugere, e utiliza para tal vários recortes das imagens evocadas pela narrativa da morte de cada um dos escritores que o poema referencia. Por exemplo, o francês Antonin Artaud (1896-1948) foi encontrado morto aos pés da cama, no quarto do hospital psiquiátrico onde estava, segurando os sapatos; e Paul Celan (1920-1970), figura central da poética de Ariel, cujo suicídio se deu em Paris, quando o poeta se lançou nas águas do rio Sena. Dessa forma, há aqui o tratamento dos dados *biográficos* dos autores *referenciados* pelo poema, algo que se repetirá em outros poemas, e, para o eu lírico, há uma *estilística* em cada uma das mortes, como há no trabalho literário de cada um desses autores. É desse tipo de sobreposição – entre vida dos autores, obra e a leitura empreendida da obra – que Marcelo Ariel construirá muito de seus processos referenciais. Gera-se assim uma espécie de *fantasmagoria biográfica* que se faz presente não só nesse poema. Nesse sentido, cito ainda mais um exemplo retirado da obra de Ariel:

O GESTO

Kawabata:
por beleza e tristeza.
Mishima:
num grito de Sol e Aço.
Akutagawa:
apenas cansaço.

Hemingway:
caçou um leão por dentro.
Pavese:
vidro moído
no centro do pensamento.
Vladimir:
dentro dos olhos

uma chuva de granizo.
Lendo 'Ariel'
traduzido por Ana
percebo o gesto
nas entrelinhas

destroçado pela insuportável beleza
da vida convertida em ideia terrível...
Nós somos Ofélias num mundo-Hamlet?
(ARIEL, 2008, p. 144).

A estrofe inicial do poema²³ nos direciona para um campo referencial ligado à tradição literária oriental, especificamente do Japão, ao apresentar Kawabata, Mishima e Akutagawa. Cada um deles acompanhado de uma impressão que evoca títulos de suas obras aliados às ideias do poeta sobre elas e seus escritores. Nas segunda e terceira estrofes, contudo, o referencial se torna ocidental. Oscilando entre Europa (Pavese e, em parte, Hemingway), Estados Unidos (Sylvia Plath e Hemingway, novamente) e Rússia, que é um terreno híbrido, entre leste e oeste (Vladimir Maiakovski). Todavia, permanece o procedimento de associar-se cada um dos autores a um vestígio daquilo que suas obras suscitaram no poeta.

Na terceira estrofe o poeta escolhe tratar de uma obra que tem o mesmo nome escolhido por ele como nome artístico: Ariel, de Sylvia Plath, traduzido por Ana – ou Ana Cristina César. O fechamento do poema parece distanciado do restante, já que o poeta decide apresentar um personagem literário, Ofélia, da peça *Hamlet*, de Shakespeare, no lugar de outro escritor como aconteceu no desenrolar dos versos. Porém, é exatamente essa mudança que nos permite entender que há uma grande semelhança entre os escritores elencados: todos eles cometeram suicídio, assim como Ofélia teria feito, segundo uma leitura corrente da peça. (O suicídio do poeta Maiakovski é questionado por algumas fontes, mas esse é o dado oficial sobre sua morte).

Assim, o *gesto* que comove e impressiona é o derradeiro ato de escolha pela morte. Inclusive, *Ariel* é o título da última obra de Sylvia Plath, escrita nos meses anteriores a sua morte. E o poema nos diz que o eu lírico percebe a enunciação de seu gesto final, nas entrelinhas do livro da poeta americana. Quanto a isso, é possível lembrar, por exemplo, de um poema célebre de Plath, chamado “A reunião das abelhas”

²³ Utilizo aqui a mesma análise que consta na minha dissertação.

(PLATH, 2007, p. 169), em que o zumbido constante da caixa aponta para as ideias que atormentam a voz que nos fala no poema: “Como deixá-las fugir?/ O barulho é o que mais me apavora,/ As sílabas incompreensíveis./ São como uma turba romana,/ Não são nada, separadas, mas juntas, meu Deus!”²⁴.

No poema de Ariel, o tema da morte permanece e permite perceber que não é somente o suicídio de Paul Celan – sempre presente em meio a seus poemas – que se converte em matéria na poesia de Ariel. Esse é um assunto que o fascina, sempre. O “mundo-Hamlet” é, para essa voz poética, o conjunto de adversidades constantes que transformam a ideia do suicídio em uma possibilidade, assim como Hamlet enlouqueceu Ofélia e a levou a seu próprio fim. O que implica em uma leve virada no fim do poema e interpõe uma camada relevante nas propostas poéticas de Ariel: ao lado da *fantasmagoria biográfica* interpõe-se constantemente a leitura literária.

Dessa forma, muito do que vai se construindo dentro dessa poética da *referenciação*, em Marcelo Ariel, assemelha-se a um intenso processo de comentário das leituras empreendidas pelo poeta, e também dos filmes e peças assistidos, das músicas ouvidas e mesmo das obras de artes visuais que foram contempladas. O poema surge como uma espécie de registro, como um “diário de leituras”, para usar o nome de dois outros poemas de Ariel.

Além disso, há uma intensa mistura dessas referências, como foi possível observar nos poemas acima: embora todos os nomes apresentados sejam de autores de literatura, eles fazem parte de circuitos, períodos e propostas estéticas diferentes – há Óssip Mandelstam (1891-1938), poeta russo, ao lado de Caio Fernando Abreu (1948-1996), escritor brasileiro, e de Luís de Camões (1524-1580), poeta português, além dos nomes orientais e da poeta norteamericana. Essa combinação ainda se exacerba, já que o poeta transita entre várias outras linguagens artísticas, fazendo referência a artistas visuais, como Paul Klee e Jackson Pollock, cineastas como Alain Renais e Jean Luc Godard, e músicos como Mano Brown, Gilberto Mendes, Miles Davis, Erik Satie, Nick Drake e, ainda, a muitos pensadores, como Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Simone Weil, Michel de Montaigne, Edward Said, entre muitos outros.

²⁴ Utilizo aqui a tradução de Rodrigo Garcia Lopes para os versos: “How can I let them out./ It is the noise that appals me most of all./ The unintelligible syllables./ It is like a Roman mob,/ Small, taken one by one, but my god, together!” (PLATH, 2007, p. 168).

Como é possível notar pelos nomes apontados, outra característica relevante nesse procedimento de *referenciação* é a utilização recorrente de elementos da cultura *pop*, assim, Gilberto Mendes – célebre maestro brasileiro – tem espaço, nos poemas de Ariel, ao lado de Mano Brown, famoso rapper, conhecido por seu trabalho com os Racionais MC's. Essa integração do mundo *pop* é particularmente presente em relação à música. Por exemplo, no livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014) há uma sequência de poemas denominada “PLAY” (*idem*, p. 86-93), cujos títulos são nomes de artistas e bandas seguidos de nomes de músicas: “Sonic Youth, Superstar”, “Milton Nascimento, Beijo Partido”, “Billie Holiday, Strange Fruit”, “The Beach Boys, Caroline No”, “Duran Duran, Save a Prayer”, “Gnarls Barkley, Rub (I’m a natural disaster)”, “Jimi Hendrix, Axis Bold As Love”. Cada um desses poemas tem relação direta com as letras das músicas.

Em minha dissertação de mestrado e em artigo publicado em 2015²⁵, me refiro a esses mecanismos de *referenciação* como “pós-produção”, conceito utilizado majoritariamente no cinema, na televisão e na música, e que contempla o momento no qual a obra é editada, recebendo efeitos especiais, sons, áudios, mixagem, etc., que executam sua montagem. Pensar a arte contemporânea enquanto “pós-produção” é um empreendimento realizado pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, ao tentar responder a questão: “como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano?” (BOURRIAUD, 2009, p. 12). Isto é, para ele, a ideia da pós-produção compreende a necessidade atual de dar forma a “uma rede de signos e significações” (*idem*, p. 12). Isso também é observável na obra *Forte Apache* (2018), de Marcelo Montenegro, da qual apresento abaixo um poema que exemplifica a forma como Montenegro constrói seus processos de *referenciação*:

Ensaio

1.

Nelson Cavaquinho é o Ingmar Bergman do samba;
AC/DC, os James Browns do metal;
Marcelo Nova foi o Toquinho do Raul;
o seu Francisco (a duas quadras aqui de casa)
é o Shakespeare dos pastéis, Ramones

²⁵ “Pós-produção: a poesia de Marcelo Ariel”, publicado na *Revista Qorpus* (SANTOS, 2015).

são Beatles arruaceiros; Faulkner, um pedreiro experimental; Lou Reed é um Frank Sinatra roto; Carver é Hopper (em formato conto); Tom Zé é um misto de Marcel Duchamp com Jackson do Pandeiro; Seinfeld é Homero.

2.
Beatles é uma perfeição
a que a humanidade
raramente chega.
É Tchékhov, Rilke, Pelé
e Coutinho, Nonas
Sinfonias, Iliadas, Catherine
Deneuve, pirâmides
egípcias de três minutos.
(MONTENEGRO, 2018, p. 36)

No poema acima, há a sobreposição de universos distintos: do futebol, do rock, do samba, do *sitcom*, da arte de vanguarda, da literatura clássica, do cinema, que se entrelaçam e servem de *medida* uns para os outros, sempre pela via da comparação. Os deslocamentos operados pelo poema ficam por conta da referência ao seu Francisco, como o “Shakespeare dos pastéis” e a Faulkner como um “pedreiro experimental” – remetendo ao trabalho “comum” como uma forma de arte na qual, mais uma vez, universos discrepantes de produção se encontram e se sobrepõem. Há assim, uma ressignificação da alegoria através da referenciação.

Um dos poemas do livro *A fila sem fim dos demônios descontentes*, de Bruna Beber (1984), que se chama “Rio de Janeth”, utiliza igualmente alguns procedimentos de *referenciação* ao fazer aproximações entre figuras ilustres e lugares conhecidos do Rio de Janeiro:

chovem rios
mas aqui é o mar
quem leva a Princesinha
do Braguinha pra cheirar pó
com o Tom e a Garota de Ipanema
e o Vinícius em Copacabana
Drummond nos espera
sentado marcando uma hora
para ver as bailarinas
mexendo as mãos no ar
condicionado do Municipal.
(BEBER, 2012, p. 11)

Chama a atenção no uso da intertextualidade no poema de Beber a utilização da canção popular brasileira, seja pela referência a Braguinha – Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006) –, e a sua composição “Copacabana”, seja pela dupla Tom Jobim (1927-1994) e Vinicius de Moraes (1913-1980), e a mais que célebre música “Garota de Ipanema”. Vinicius surge no poema, entretanto, como uma referência dupla, já que é de sua autoria também um poema denominado “Copacabana” – bairro emblemático do Rio de Janeiro, no qual hoje está localizada a estátua que homenageia Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Este, por sua vez, apesar de ser mais conhecido como poeta, é referenciado no poema ao lado de um de seus contos, “A Bailarina” (1981). Da mesma forma como podemos observar nas obras desses autores, no poema de Beber há um jogo constante entre as letras dos poemas e canções e as próprias paisagens da cidade. O que torna o poema mais interessante é o deslocamento operado em relação à idealização que se faz dessas paisagens: através de um *tom*, entre irônico e debochado, “a princesinha do mar cheira pó” e a bailarina, que despertava os sonhos de uma criança no conto de Drummond, está ali guardada no ar refrigerado da sala de apresentações.

Angélica Freitas, em *Rilke Shake*, apresenta, através da referência a vários artistas, um contínuo processo de dessacralização de alguns elementos do mundo da chamada *alta cultura*. Desde o nome do livro que faz menção a Rainer Maria Rilke, acrescentando um trocadilho com *milk-shake*, há vários chistes e piadas espalhados pelo livro, mesclando grandes ícones da cultura a elementos corriqueiros, a exemplo do que se empreende no poema transcrito abaixo:

estatuto do desmallarmento

minha senhora, tem um mallarmé em casa?
você sabe quantas pessoas morrem por ano
em acidentes com mallarmé?

estamos organizando uma consulta popular
para banir de vez o mallarmé dos nossos lares
as seleções do reader's digest fornecerão

contêineres onde embarcaremos os exemplares,
no porto de santos, de volta pra França.
seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.
(FREITAS, 2007, p. 53)

Aqui, o jogo inusitado empreendido é entre o “Estatuto do Desarmamento”, lei Federal do ano de 2003, e uma proposta – mais uma vez, entre irônica e debochada – de “desmallarmento”, ou seja, uma proposição que pretende livrar o Brasil de Stéphane Mallarmé – poeta já suficientemente lembrado no decorrer desse trabalho e reconhecido por seu hermetismo. Outra referência presente no texto é à Revista Seleções (*Reader's Digest*), conhecida como uma publicação de vulgarização de conteúdo diverso, mas de leitura leve e rápida – também já comentada aqui, quando tratei de um poema de Oswald de Andrade –, instaurando uma clara oposição à própria ideia da poesia de Mallarmé. Levando-se em conta o tom *irônico* e paródico do livro como um todo, é possível que se entenda a referência a Mallarmé como uma piada com essa ideia de poesia complicada, densa, pesada e se instaure, assim, uma crítica aos herdeiros dessa tradição que se constrói no Brasil, sobretudo, via Concretismo.

Nessa estratégia, é possível reconhecer um processo que tenta desconstruir a centralidade do poeta na estruturação de uma tradição sobre o fazer poético, afinal, se é necessário que haja o “desmallarmento” isso significa que esse é dado recorrente, ou ao menos discernível na poesia brasileira. E nisso reside uma diferença em relação a uma parte significativa dos trabalhos que usam a intertextualidade dessa forma, pois, como é apontado nas considerações de Linda Hutcheon quanto às relações entre o pós-modernismo e a paródia, esta última, ao mesmo tempo que desloca algo de seu lugar de prestígio, acaba por homenagear esse objeto, por um lado enviesado, muito ao gosto do contemporâneo – tributo que não parece estar presente nos versos de Freitas.

Ricardo Aleixo (1960) é um multiartista (poeta, performer, músico, artista visual, produtor cultural, entre outros), nascido em Minas Gerais e que iniciou sua produção entre os anos 80 e 90. Seu primeiro livro, *Festim* (1992) completou vinte e oito anos de publicação, o que, de certa forma, o distancia temporalmente dessa geração mais recente da poesia brasileira que começou a publicar já depois dos anos 2000. Entretanto, algumas de suas obras se inserem diretamente nas discussões empreendidas aqui, pois seu trabalho traz inúmeros diálogos com outras matrizes artísticas e artistas que são não somente inspiração, mas se convertem em citação e *referenciação* direta em seus poemas.

O artista é reconhecido por suas performances, onde a oralidade traz à tona uma das tendências contemporâneas mais imprescindíveis: o *corpo* não só como ponto de partida da obra artística, mas como elemento central na constituição da própria obra. A

oralidade se constitui como elemento irradiador da proposta de Aleixo através da presença marcante da ancestralidade africana, dramatizada por ritmos, sons e palavras. A hibridização é também característica marcante, resultado da sobreposição dessas matrizes culturais africanas junto de muitas outras, como o diálogo com a obra de artistas plásticos como Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Características que fazem com o que o artista denomine sua própria obra de “pesquisa interartes” ou “obras permanentemente em obras” (ALEIXO, 2011, s.p.; ALEIXO, 2010, p. 92), isto é, uma produção que está incessantemente em processo de elaboração e, ao mesmo tempo, se fazendo por meio de outras obras. Essa é uma característica apontada por Carlos Augusto Lima, no volume da série *Ciranda da Poesia*, da EdUERJ, sobre Ricardo Aleixo:

Dessa feita, é possível encontrar nesse pacote de referências uma lista que passa pelos clássicos, a barrocodélica verve de Gregório de Matos, o zaúm, a música pop, a música eletrônica, a música eletroacústica, a antimúsica de John Cage, a *Beat Generation*, os signos da ancestralidade do candomblé; vários ritmos e pistas da música popular brasileira, o jazz, o Dadá, os instantâneos da poesia marginal, Hendrix, o anarquismo de Oswald de Andrade seguindo até Sebastião Nunes, a dança-puro-corpo de Merce Cunningham, os poemas-objeto de Joan Brossa, a linguagem da rua, do rap, da embolada, o ponto da umbanda, o salto silencioso de Bashô, Gil, Jorge, Mautner, Joyce, Clementina de Jesus, tropicalismo, as performances que vão de Hélio Oiticica a Marina Abramovic e Yoko Ono, o grito, o berro, a polifonia urbana e sem mais para o momento: silêncio. (LIMA, 2013, p. 11).

Exemplo do tipo de dicção poética construída por Aleixo é a série “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”, poema-manifesto (para usar aqui uma ideia cara às Vanguardas), publicado em *Modelos Vivos* (2010) – um dos principais livros de sua carreira. Nele é possível observar a sobreposição dos elementos centrais de sua poética em um intenso processo de reflexão sobre esse próprio fazer poético. A performance realizada por Aleixo desse poema envolve a utilização de um *manto* preto, denominado “poemanto”, no qual estão escritas algumas palavras com tinta branca, em uma referência direta a Arthur Bispo do Rosário e sua obra *Manto da apresentação*. Segundo Marta Dantas, no livro *Arthur Bispo do Rosário – A poética do Delírio* (2009): “O manto de Bispo envolvia o seu corpo, e este incorporava o manto – uma verdadeira poética do instante e do gesto” (DANTAS, 2009, p. 192).

Dantas diferencia ainda o *manto* de Rosário dos *Parangolés* de Héli Oiticica (1937-1980): o trabalho de Oiticica tinha como interesse uma espécie de “desintelectuação”, a recuperação do dionisíaco em oposição ao apolíneo, já em Bispo do Rosário, o *manto* já nasce “sob o signo do dionisíaco, é a ‘memória do corpo’, dos movimentos ancestrais que pulsavam ao som dos tambores” (DANTAS, 2009, p. 192). Recupero essa distinção, pois ela é também empreendida no próprio poema de Aleixo: para ele, a referência a Bispo do Rosário é central, mas a de Oiticica, apesar dos apontamentos críticos, não o é:

(...) Porque errar pela cena-mundo
com um cadáver às costas
é correr o risco de ceder
de vez à loucura
(Arthur Bispo do Rosário
Bordou em um dos seus estandartes
“Todo louco tem um morto
que ele carrega nas costas.
O louco só fica bom quando
se livra do morto”), tantas são as vias
que se abrem tão logo começa
cada novo começo.

(...)
Com os parangolés de Héli Oiticica,
aos quais tem sido frequentemente comparado,
o poemanto se relaciona apenas quanto ao fato
de que, sem um corpo que os vista
e evolua com ele, não constituem,
em si, obras de arte. (...)
(ALEIXO, 2010, p. 86-89)

No “poemanto”, ao lado dessa ode ao corpo, há também espaço para a afirmação da centralidade do texto: “Tudo é texto, mesmo/ que não de todo legível./ Tudo (em nós), afinal, é texto:/ vide a sequência genômica.” (ALEIXO, 2010, 91), o que instaura uma equivalência entre essas instâncias. O mapa genômico, enquanto o código, o texto primordial de cada um de nós, se estabelece como um índice dessa presença constante do texto, mesmo quando não é legível, ao mesmo tempo que é sempre legível, já que é ele – o mapa genômico – quem determina o *corpo*, sempre visível. Esse é, inclusive, um elemento que retorna ainda outras vezes no “poemanto” como um signo que remete diretamente à vida: “O poemanto, o que sei/ que ele é:/ formas em (de)formação./ Em (lenta) dispersão./ Vide, novamente,/ o mapa genômico./ Vide a vida”. Ao que se acrescenta: “O poemanto não é/ um mapa genômico:/ um mapa genômico/ pode ser um

poemanto”, isto é, um mapa genômico é o texto subjacente à poética de cada um, o texto fundamental a partir do qual cada um traça sua profissão de fé.

Do universo literário, a maior influência de Aleixo é reconhecida e assumidamente o Movimento Concretista: em seus livros, os poemas visuais tomam espaço, e neles é possível observar uma exploração intensa do som e da própria forma das palavras. Aleixo declarou em entrevista que Augusto de Campos é seu referencial principal dentro do movimento, em razão de sua radicalidade e da construção da crença “na possibilidade de ir além das demarcações prévias de território” (ALEIXO, 2011, s.p.). Para ele, os concretos o “ensinaram a ler”, o que é fundamental na compreensão de um certo modo de fazer poesia contemporaneamente, já que, aqui, entendemos o fazer poético enquanto um profundo ato de leitura da tradição, aspecto também apontado por Carlos Augusto Lima:

A poesia de Aleixo situa-se num final de século XX (e começo de XXI) em que tudo é permitido para o verso e os horizontes se alargaram num sem-número de referência, e deferências, muitas vezes difíceis de mapear, registrar catalogar. Mas, é importante dizer, que ela também é resultado da soma e multiplicação de referências anteriores, de todo um percurso da própria literatura e seus cruzamentos. E o abecedário de Aleixo, sua cartilha de formação e informação, acompanha esse rastro anterior, que tem sua ponta numa tradição da literatura, claro, e muito maior ainda, nas experiências e ranhuras artísticas que ganharam a alcunha, em qualquer época, de vanguarda. (LIMA, 2013, p. 10-11)

Em um poema como o que é transcrito abaixo, “Antimusak”, é possível notar os aspectos apontados por Lima, quanto à multiplicação de referências, nesse caso, não só literárias e também a influência concretista no uso dos nomes próprios dos artistas:

johncagear o dub
joão gilbertizar o coco
tom jobinizar o funk
tom zeifcar o rai
debussyzar o xaxado

john coltrane ar o frevo
clementinizar o blues
walter franquear o boi
ritaleezar a zarzuela
kraftwerkizar o jazz
miltonar a tarantela

james brownizar o choro

astorpiazzolar a morna
hermetizar o merengue
luizgonzaguear a salsa
stravinskizar o zouk
rollingstonizar a valsa

nelsoncavaquinar o fox
luizmelodizar o jongo
manudibangar o rap
leadbellear o ska
manobrownzear o lied
frankzappar o ikexá

adoniranizar a ária
dorivalizar o rock
webernizar o baião
pixinguinizar o pop
coleportear o tango
smetakar o be bop

armstronguizar o samba
arrigozar o pagode
jimihendrixear o mambo
chuckberrar a chanson
elzasoaresar a loa
Itamar tudo que é som
(ALEIXO, 2010, p. 110-111)

O poema em questão converte os nomes dos músicos – de diversas matrizes de ritmos e períodos distintos – em verbos. Estes, por sua vez, estão sempre relacionados ao nome de um ritmo, o que se estabelece como uma nova proposta de ação para cada um desses tipos de músicas e, a partir disso, uma espécie de renovação. Os novos verbos, podemos apreender, trazem em seu bojo as próprias características dos artistas em questão e seria esse conjunto singular capaz de dar uma espécie de nova vida aos gêneros já conhecidos, nesse sentido, parece-me que os nomes próprios são mais relevantes que o ritmo – ou seja, há uma hierarquização entre o individual e o coletivo. Ou seja, “jonhcagear o dub” implica entender que o dub ganhará características ainda mais experimentais e ousadas, algo que pode ser facilmente associado às propostas de John Cage. Nesse sentido, “clementinizar o blues”, talvez diga respeito ao resgate de uma ancestralidade que, com o passar do tempo, tenha se perdido e assim por diante. O fecho do poema desponta tanto como um jogo, quanto como uma homenagem ainda maior: Itamar – em referência a Itamar Assumpção – em razão de sua terminação em

“ar” e de sua excelência e maestria não precisa ser convertido em verbo, Itamar já é ação e deve ser usado em tudo, para que haja um aprimoramento.

Para além dos apontamentos críticos e das declarações do próprio poeta, seus poemas – como “O Poemanto”, transcrito acima – trazem reflexões acerca das relações que o poeta estabelece com suas “influências” e referências. Isso é notável no poema copiado abaixo:

Angústia sem influências

Tenho em comum
com Camões

Bob Creeley & Joan
Brossa

(
“poeta buscão”
)

dois olhos

(
um que vê e
)

um que não.

(ALEIXO, 2010, p. 26)

No poema, surgem as figuras de três poetas: Luís de Camões, português; Robert Creeley (1926-2005), norteamericano e Joan Brossa (1919-1998), catalão, que, embora sejam de tradições diferentes, se aproximam por um dado biográfico, apontado pelo poema: um dos olhos que não é capaz de enxergar. Há ainda a utilização de uma referência a João Cabral de Melo Neto, uma vez que a expressão “poeta buscão”, para se referir a Brossa, é retirada de um poema de João Cabral – amigo íntimo do poeta.

No título, Aleixo estabelece uma relação com o texto de Bloom – ao qual já me referi anteriormente –, *A angústia da influência*, fazendo um contraponto, já que aqui se trata de angústia *sem* influência. A angústia, por sua vez, parece guardar relação justamente com o problema de visão que os poetas e o eu lírico compartilham entre si. Porém, parece-me que há, sim, algum grau de influência, entre esses poetas e Ricardo Aleixo. Camões, por sua importância central no estabelecimento da Língua Portuguesa e pela criação de *Os Lusíadas*, acaba sendo uma figura incontornável para todo poeta que escreve e escreveu depois dele. Creeley é apontado como um dos grandes nomes da

poesia norte-americana do século XX e exerceu uma influência central para o movimento L=A=N=G=U=A=G=E, justamente por sua poesia caracterizada pelos jogos de linguagem – aspecto que rapidamente pode ser associado à obra de Aleixo. Já Brossa transitou por outras linguagens artísticas, como as artes visuais, o que gerou uma produção poética experimental e influenciada por outras modalidades estéticas – novamente, elementos facilmente associáveis à poética de Aleixo.

Outro dado relevante no jogo estabelecido pelo poema diz respeito à forma: trata-se de um poema com recursos visuais importantes, que tem como tema a questão da visão. No poema há o uso simétrico dos parêntesis, na terceira e quinta estrofes, inserindo a citação de João Cabral – “poeta buscão” – e o verso “um que vê e”, respectivamente. Os parêntesis, da forma como são utilizados, remetem à toda poética de e.e. cummings, da qual o poema “1(a)” é um dos mais famosos – e com quem Aleixo provavelmente tomou contato a partir da antologia de Augusto de Campos –, mas remetem também ao próprio desenho dos olhos quando fechados, dramatizando o próprio tema do poema. É possível notar a questão da *forma* como influência não só na presença dos poetas Concretos nos poemas de Aleixo, mas também a partir do diálogo com outros poetas, como no caso do poema abaixo, no qual há a menção direta à poeta norte-americana Marianne Moore (1897-1972):

As metades do corpo

Marianne
Moore
apreciava animais

e atletas
em igual
escala. Motivo: o

“estilo”
das duas
espécies citadas

“é, prova
-velmente,
desleixado”; uns e

outros, dis
-se Miss
Moore numa entre

- vista,

alcançam a
 “exatidão” devido
 à prática
 que “as
 metades do corpo”,
 neles (nos
 animais
 e nos atletas que
 possuem
 um estilo),
 adquiriram
 “para se
 contra
 -balançarem”.
 (ALEIXO, 2010, p. 53-54)

Moore é um dos nomes mais relevantes do modernismo americano, cuja obra, densa, destacou-se entre nomes como T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens e William Carlos Williams. Tendo trabalhado também como editora de um jornal cultural, foi importante na divulgação da obra de outros poetas, como Elizabeth Bishop, para quem foi uma espécie de mentora e importante influência. No Brasil, seus poemas acabaram por motivar alguém do porte de João Cabral de Melo Neto que tem, inclusive, um poema – “O sim contra o sim” – no qual remete diretamente ao estilo da poeta: “Marianne Moore, em vez de lápis,/ emprega quando escreve/ instrumento cortante:/bisturi, simples canivete”. (No poema em questão, João Cabral faz referência à *forma* de escrever de vários outros artistas, em um procedimento muito semelhante ao que se vê contemporaneamente. No livro *Agrestes*, de 1985, há uma seção denominada “Linguagens Alheias” que é inteira sobre outros artistas. Ou seja, na obra de João Cabral há isso que denomino de “referenciação”, entretanto, esse não é um dado recorrentemente lembrado em relação à sua poética, daí minha opção por não abordar sua obra entre os poetas do século XX que tiveram essa característica como uma das principais em suas respectivas obras).

Como vemos nos versos de Cabral, há em Moore uma precisão cirúrgica ao escrever poemas, isto é, uma busca por descrever com exatidão lugares, pessoas e, sobretudo, animais, dado explorado também pelo poema de Aleixo. Segundo Augusto de Campos, Marianne Moore “dominava logopéia e fanopéia, pensamento e imagem, e

a sabedoria plástica com a qual esculpia frases e moldava palavras em estruturas memoráveis para o olho e para o ouvido” (CAMPOS, 2019, p. 5). A dimensão do trabalho poético enquanto plasticidade e escultura, como apontado por Campos, é perceptível na obra de Moore por sua escolha recorrente de dividir silabicamente as palavras de forma a continuá-las no verso subsequente, gerando um efeito visual imediato e em rimas inusitadas, como podemos notar no trecho do poema “The Fish”, um de seus mais famosos trabalhos:

wade
through black jade.
Of the crow-blue mussel-shells, one keeps
adjusting the ash-heaps;
opening and shutting itself like

an
injured fan.
The barnacles which encrust the side
of the wave, cannot hide
there for the submerged shafts of the

sun,
split like spun
glass, move themselves with spotlight swiftness
into the crevices—
in and out, illuminating

the
turquoise sea
of bodies. The water drives a wedge
of iron through the iron edge
of the cliff; whereupon the stars, (...)
(MOORE, 2019, p. 20)

Abaixo segue a tradução do mesmo excerto, empreendida por Augusto de Campos:

O Peixe

nad-
ando em negro jade.
Conchas azul-marinhas, uma
só
sobre montes de pós
a abrir e fechar como

que-
brado leque.

Mariscos incrustados na
 crista
 da onda, agora à vista,
 pois as setas submersas do

 sol,
 vidrilhos, sol-
 tam reflexos, rápidas
 retas
 por entre as gretas –
 acendendo a turquesa do

 mar
 crepuscular
 de corpos. A água estende um
 braço
 de aço na aresta de aço
 do penhasco, e então estrelas, (...)

(MOORE, 2019, p. 21)

Outro dispositivo *formal* que aproxima Aleixo de Moore – seja retirando a estética diretamente da obra da autora, seja via o trabalho dos concretistas – é a opção por dividir as sílabas de uma mesma palavra em versos diferentes e de distribuí-los de forma não alinhada também dramatizam a questão da *referenciação* ou mesmo da influência, conforme trazido pelo próprio Aleixo. Entre os vários outros poemas de Aleixo que utilizam, diretamente, processos de *referenciação* a outros artistas, há ainda mais um que gostaria de destacar: “Não totalmente francesa”, também publicado em *Modelos Vivos* (2010):

Soam
 sob o silêncio
 da noite da cidade
 de Paris

A língua-fetichê
 de Jeanne Duval
 – a “Vênus negra”
 de Baudelaire
 a língua
 dos poemas negros
 de Tzara
 a língua da ilha-litania
 de Aimé Césaire

A língua-balafong
 de Sèdar Senghor
 a língua franca

de um Orfeu Negro
 ou muitos
 conforme ouvida
 por Jean Paul Sartre
 a língua sem máscaras
 brancas
 de Frantz Fanon

A língua-música
 sem vibrato
 de Miles Davis
 língua toda sol
 de Henri Salvador
 a língua-sound system
 do MC Solaar
 a língua-exílio
 de Richard Wright

a língua do canto-exílio
 da Josephine Baker
 figurada em fio de ferro
 por Alexander Calder
 a língua-duplo exílio
 em terra estranha
 de James Baldwin
 a língua-zona de fronteira
 de Patrick Chamoiseau
 a língua dos três rios
 que correm nas veias
 de Leon-Gontran Damas
 a língua errante
 do caos-mundo
 de Édouard Glissant

A língua da estrela
 que brilhou uma só vez
 de Depestre
 a língua da estrela púrpura
 de Rabearivelo
 a língua dos pequenos
 contos negros
 também para crianças brancas
 de Blaise Cendrars

A língua da Marselhesa
 convertida em samba
 por Clementina de Jesus
 no Olympia
 anterior à fadiga
 de todas as línguas

A língua dos que
ninguém nunca ouve – não
totalmente francesa
(ALEIXO, 2010, p. 19-20)

O poema faz referência à língua francesa – em seus inúmeros *usos* – elencando artistas de diferentes meios e períodos que, de alguma forma, tensionaram o que se entende por “expressão francesa”, seja por escreverem ou cantarem em francês, seja por produzirem suas obras em território francês. Começando por Jeanne Duval (1820-1862), a icônica dançarina haitiana, de quem se conhece muito pouco, mas que ficou eternizada em poemas como “*Parfum Exotique*” e “*Le chat*”, de Charles Baudelaire, poeta de quem ela teria sido musa; e chegando até Clementina de Jesus (1901-1987) – referência que já apareceu em outro poema de Aleixo aqui transcrito –, um dos nomes mais emblemáticos do samba brasileiro, que após representar o Brasil em eventos na França, acabou por gravar “*La Marseillaise*”, o hino nacional francês.

A presença majoritária de artistas negros entre esses que são trazidos pelo poema aponta para a própria poética de Aleixo, constituída por muitas influências da África negra e que se preocupa, continuamente, em construir uma crítica e um pensamento sobre o lugar do negro, no Brasil contemporâneo. Nesse sentido, ao lado de artistas cuja relação com a língua francesa é bem mais oblíqua, como Clementina, há a presença de nomes como Aimé Césaire, Sédar Senghor, Frantz Fanon e Édouard Glissant, escritores essenciais dentro do pensamento acerca da *négritude* e da *créolité*, nos países que foram colônia francesa no continente africano e nas Antilhas. A “língua da ilha-litania” de Aimé Césaire guarda relação com sua obra *Cahier d’un retour au pays natal* (1947) – obra com a qual Edimilson de Almeida Pereira também dialoga –, um longo poema que retrata seu retorno à Martinica, depois de um período na França; a “língua-balafong de Senghor” se refere ao hino nacional senegalês, composto pelo próprio Senghor, após a independência do país; “a língua sem máscaras brancas” de Fanon refere-se ao seu célebre estudo *Peau noire, masques blancs* (1967) acerca dos efeitos psíquicos do racismo e “a língua errante/ do caos-mundo” de Glissant aponta para o conceito de caos-mundo desenvolvido pelo filósofo. Há ainda outros nomes como Josephine Baker (1906-1975), cantora e dançarina americana naturalizada francesa, Miles Davis (1926-1991), jazzista americano, MC Solaar (1969), rapper senegalês criado em Paris, entre outros.

A estrutura do poema se funda por meio da repetição da palavra “língua” seguida de alguma característica (em vários momentos unida por um hífen), atrelada a um nome próprio. Todos esses nomes evocam, como foi possível mostrar acima, um conjunto complexo de ideias e relações com a língua francesa, o que dramatiza no interior dos versos a ideia geral do poema de apontar para a tensão presente nos usos dessa língua e que fazem uma língua “não totalmente francesa”. Essa língua constitui-se do imbricamento de outras línguas e de ritmos musicais de origem negra – do samba, do jazz, do *rap* – da mesma forma que a língua portuguesa de Aleixo, ao escrever seus poemas, se constitui de referências múltiplas e de ritmos variados, de diversas origens.

Ricardo Domeneck (1977) é um poeta de destaque de sua geração não só em razão de suas obras poéticas – que, em muitos momentos, mesclam performance e videoarte –, mas também pelo trabalho significativo desempenhado durante dez anos na Revista *Modo de Usar & Co.* Iniciada em parceria com Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Marília Garcia, a revista teve quatro volumes impressos, entre 2007 e 2017, além do site atualizado continuamente, sobretudo por Domeneck, com entrevistas, poemas, traduções e textos de opinião sobre poesia brasileira e estrangeira. Destaco esse trabalho, porque parte significativa da produção contemporânea, principalmente dos poetas mais jovens, passa, em alguma instância, por suportes *online*, mesmo que o livro impresso ainda seja um importante meio de *afirmação* da produção em curso. Além disso, Luciana di Leone destaca que “o debate sobre a poesia atual e as escolhas afetivas adquiriu força maior no blog brasileiro no começo de 2008” (LEONE, 2014, p. 139), justamente a partir da aparição da revista. Isto é, trata-se de um grupo que dramatiza diretamente parte do que tentamos apontar aqui nessa tese. No trabalho de Leone, há um destaque maior para as dimensões “amiais” dessa poesia, entretanto, essa é mais uma das possibilidades de leitura para essa poesia da citação e da referência.

Em vários dos livros de Domeneck, é possível perceber um acentuado método de *referenciação*, como nos demais poetas que venho explorando aqui. Nesse sentido, segue abaixo um de seus poemas:

**Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas
na companhia de Angélica Freitas
em Buenos Aires
(e o dedica a Cristian De Nápoli)**

hilstado a comparecer
à óbvia

escolha y elección
 entre o/el
 cânon o thénon
 não
 quis adular la aduana
 a convencer
 a fronteira
 a pizarnikar
 a leminskaria
 & perlonguei
 meus passos, girando
 por calles muy concretas
 (ay, bacacay!)
 pois não
 logrei medrar
 claudicante el
 receituário mágico
 que en el barro comenzen
 as metamorfoses
 de ojos de
 lynce, patas de
 jabón digo ramón digo dragón
 ou tigronas de gude
 (oh! orugas de la col)
 que me tele-
 trans-
 portas-
 sem
 a eras o países
 imaginários
 &
 quedei
 -me ali mesmo na
 Rivadavia 4930
 com o café frio
 (três cubos de açúcar
 no cálice a prova
 de que existo)
 sonhando
 com a minha desova
 completa
 (DOMENECK, 2012, 109-110)

Inicialmente, há no título e na epígrafe, mais uma vez, um exemplar da “poética dos afetos”, inserindo a presença dos contemporâneos, Angélica Freitas e Cristian de Nápoli. No título evidencia-se o que vai ser desenvolvido pela obra, ou seja, uma reflexão acerca de “algumas escolhas estéticas”, empreendida em Buenos Aires, o que direciona algumas das referências como a Alejandra Pizarnik e Nestor Perlongher, além da utilização de “portunhol” – isto é, da mistura entre português e espanhol, comum nos

diálogos entre os falantes nativos dessas línguas, mas que não são fluentes na língua estrangeira.

É possível notar ainda a utilização de recursos semelhantes àqueles explorados por Aleixo, ao empregar os nomes dos poetas como verbos, adjetivos e substantivos comuns (hilstado, pizarnikar, leminskaria), convertendo-os, dentro dessa “poética dos nomes” em instâncias que são capazes de convocar todo um conjunto de características, para além do próprio nome. Isso é feito nesse poema de forma semelhante também à empreendida por Angélica Freitas com o “estatuto do desmallarmento”, já que no caso da referência a Nestor Perlongher, o poeta faz uma espécie de piada com “perlonguei”. Luciana di Leone ao analisar o mesmo poema, chama a atenção para a questão da “citação amistosa” e complementa:

(...) voltemos à característica mais predominante e evidente no poema: a *citação* como marca de uma escolha estética/afetiva, levada aqui ao paroxismo (já que é um elemento que permeia grande parte da poesia publicada nos últimos quinze anos no Brasil e na Argentina, nenhum exemplo será tão explícito, programático e pouco sutil). A escolha afetiva – que, se levarmos em conta título e dedicatória, se superpõe à referência aos amigos, ao passo que, se levarmos em conta o corpo do poema, se superpõe à explicitação de uma biblioteca ou *paideuma* – é particularmente nominalista. Dá-se através de diferentes nomes próprios da poesia brasileira e argentina contemporânea, nomes convocados como ícones que pontuam um mapa afetivo e estético, definindo tanto o grupo de amigos quanto a biblioteca comum. (LEONE, 2014, p. 143).

Leone usa aqui a noção de *citação* tal como estou utilizando a de referenciação. Nesse excerto fica clara qual é a dimensão que a interessa mais diretamente ao tratar dessa poética dos afetos: os laços de amizade e de coletividade, presentes nesse poema de Domeneck no título e também na dedicatória. Este é, inclusive, um dos principais interesses da autora ao lidar com essa poesia: avaliar e traçar considerações sobre o endereçamento na poesia contemporânea – um dado que aqui não abordei diretamente, embora, em alguns momentos seja importante nas leituras de determinados poemas. Outro dado relevante nas considerações de Luciana di Leone refere-se ao fato de que o poema explicita uma “biblioteca ou *paideuma*” – algo no que tenho insistido no decorrer desse trabalho: a relação com a leitura e com a construção de *paideumas* próprios, à parte dos cânones tradicionais, empreendida pela poesia contemporânea.

Adriane Garcia no livro *Fábulas para adulto perder o sono*, como o próprio título sugere e como já foi mencionado, estabelece um diálogo com o universo das fábulas e de outros textos de literatura infantil e juvenil, evocando personagens que fazem parte do imaginário popular. Abaixo seguem transcritos três poemas que se nutrem diretamente da obra de L. Frank Braun, *O Mágico de Oz* (1900), que já recebeu inúmeras adaptações para outras linguagens como o cinema:

DOROTHY ESTENDE A MÃO

Caminhava de sapatos vermelhos
Quando
Meus passos deram um soluço
E estendeu-se a mim a mão
Em concha
Cofre vazio de moedas
Era mão de sulcos, perspectiva, sangue
Real como feita por Michelangelo
Mas esta trazia manchas
Nódoa, poeira, mágoa.
A minha mão solidária, também mão
Deu-lhe o metal que tilintou
Uma vez
Enquanto guardava meu gesto
No coração do Homem de Lata.
(GARCIA, 2013, P. 43)

DOROTHY NO ESPELHO

Coragem, Dorothy.
Tens um sapato vermelho.
Coragem, Dorothy.
Tu podes abrir a porta.
Coragem, Dorothy.
También no creo en las brujas
Pero ellas no existen.
Isso, Dorothy!
Ou tu entras ou ficas aqui
Paralisada para sempre, Dorothy
Enquanto a neve te faz estátua.
Olhe, Dorothy, do outro lado
Há um espelho, encare:
És tu, Dorothy, o bicho
Tu és, Dorothy, o leão.
(GARCIA, 2013, P. 44)

LOGO, DOROTHY EXISTE

A rua das Esmeraldas é verde
Os sapatos de Dorothy, vermelhos
E dois mais dois é uma força e tanto.

O outro não é o outro
O outro também é Dorothy
Noutras possibilidades.

Dorothy lê um livro
E sabe que só chegam
Palavras plantadas em seu coração.

Dorothy grita não,
Que já aprendeu este sim
Que é dado a si mesma.

O poder do Mágico, Dorothy
Conhece de perto
E Sabe
Que Deus é ciência pura
No lápis do físico quântico
Ou nos joelhos doloridos que rezam

Dorothy não despreza milagre
E duvida.
Dorothy ganhou um cérebro.
(GARCIA, 2013, P. 45)

Nos poemas é possível seguir a figura de Dorothy, protagonista do livro, acompanhada de alguns dos símbolos que se relacionam com ela e com a história, como os sapatos vermelhos e a estrada de esmeraldas. Entretanto, seus três parceiros na busca pelo Mágico de Oz, o Espantalho, o Leão e o Homem de Lata, surgem ali não como personagens, mas como instâncias ou desdobramentos da própria Dorothy que empreende sua jornada, ao que parece, sozinha. A coragem, o coração e o cérebro – os objetivos almejados pelos parceiros de aventura – estão aqui intimamente atrelados à própria Dorothy, misturando as separações entre “eu” e “outro” (“o outro é também Dorothy”), da mesma forma que nos poemas isso é feito através da mistura entre primeira e terceira pessoa.

Há espaço também, entre essas fábulas, para construir uma paródia da história fundadora do Cristianismo no poema “A Mãe do Senhor” (*idem*, p. 54), no qual vemos a perspectiva construída por uma voz na terceira pessoa que olha para a vida de Jesus como se fosse uma notícia sensacionalista. Os versos dizem: “É que o menino cresceu/ E pra decepção da família/ Meteu-se em arruaças/ Andou em más companhias/ E tornou-se subversivo:/ Morreu espetado na cruz/ E não foi a primeira vez!”. Esse *tom* mais debochado surge também em outras referências do universo infantil, como no pequeno poema “A pequena sereia na cozinha” no qual a lemos: “Trocou a voz por um

homem/ E muda casou-se com ele/ Não viu o naufrágio, viu âncora/ Na tábua de corte/
Perdeu/ O rabo/ E o desejo” (*ibidem*, p. 52). Aqui, embora a Pequena Sereia consiga se casar com um homem – diferentemente do que se tem na história de Andersen –, ela acaba perdendo a voz e o rabo, o que a impossibilita de cantar e de nadar, além de perder o desejo. O que instaura uma crítica não só ao ideal que cerca muito das histórias infantis, quanto à própria relação da mulher com o casamento. Eucanaã Ferraz, na orelha do livro, acrescenta:

Mais que paródia, poemas pautados pela perversão; e não só em torno de fábulas se fazem, pois vão buscar também personagens de filmes, contos, narrativas da tradição oral, enfim, lá onde o universo infantil alguma vez foi usado com o intuito de deleitar ou ensinar. Os versos ganham força ainda por uma certa contradição: rápidos e leves, de grande simplicidade sintática, lexical e mesmo metafórica, os poemas de *Fábulas para adulto perder o sono* guardam a naturalidade e a transparência comunicativa do modelo – as narrativas para crianças e jovens – que eles, simultaneamente, recusam. (FERRAZ in GARCIA, 2013, s.p.)

Todos os poemas escolhidos para serem diretamente apresentados aqui são significativos no âmbito desse conceito apresentado como *referenciação*, diferenciando-o da ideia mais conhecida de citação, justamente porque vejo nesse processo uma perspectiva diferente do que se instala quando há a citação de trechos de obras e de outros textos, nos poemas – como veremos a seguir. Não se trata de um discernimento simples, pois em muitos momentos os poemas apresentam ao mesmo tempo os fenômenos que aqui optei por pensar separadamente.

Ao estabelecer uma separação entre *referenciação* e citação, me interessa, ao olhar esse último, apontar poemas que, para além dessa *poética dos nomes*, instaurem, entre seus versos, a citação de trechos de outras obras. Dessa forma, se constitui um diálogo com aquilo que é dito pelo texto citado, ao invés daquilo que é convocado pelo nome. Nesse sentido, interessa-me a obra de Maria Cecília Brandi, já que a poeta utiliza as citações marcando-as graficamente, no interior dos poemas, por meio de itálico. Quanto a isso, a poeta explica em uma nota, no final do livro:

(...) Os poemas foram elaborados de duas formas: a partir de versos meus e, no processo de criação, buscando entrelaçá-los a trechos pinçados de prosa; ou partindo do impacto da leitura desses fragmentos, originalmente em prosa, para desenvolver peças

autônomas, ressignificando-os e, por vezes, borrando a ideia de uma fronteira estilística. (...).

Se por um lado o procedimento apresentado não buscou se sobrepor às peculiaridades de cada poema, por outro ele acentua relações, colisões e referências que talvez interessem a alguns leitores. (BRANDI, 2018, p. 55-56).

Como é possível observar no trecho acima, há um processo de *leitura* que se interpõe como procedimento de *escrita*. Os fragmentos de outros autores, assim, ora surgem para se associar ao que a poeta já havia escrito e ora são o ponto de partida da obra em construção, forjando um processo referencial que reconfigura tanto o texto *novo*, quanto o texto “de referência”. Isso é também destacado por Gustavo Silveira Ribeiro na orelha do livro:

João Cabral de Melo Neto já nos lembrava que um canto – uma voz (qualquer voz: de um galo, do dia que nasce, de um poeta) – é sempre formada por fios de outras vozes, por sons, memórias, estilhaços do mundo que nela se reúnem provisoriamente. Sempre se fala (ou escreve) portanto, a partir de palavras alheias, partículas e sentenças que não nos pertencem mas das quais nos apropriamos, dando a elas outro espaço e entonação, outros sentidos e possibilidades. E é isso o que, neste *A esponja dos ossos*, ocupa o primeiro plano: a operação poética posta em funcionamento por Maria Cecília Brandi *procura tornar explícita a relação que os seus poemas têm com outros textos* [grifo nosso], outros gêneros: a partir de fragmentos de prosa colecionados amorosamente, a autora ergue a sua escrita atravessando, comentando, subvertendo esses recortes, embaralhando as cartas e estabelecendo, mais do que nunca, algo que se poderia chamar uma *poética da leitura* [grifo do autor], proposição distinta da questão incontornável da autoria. (RIBEIRO in BRANDI, 2018, s.p.)

Ribeiro reafirma um dos pressupostos de nosso trabalho: o fato de que todos os discursos (de quaisquer tipos) são sempre constituídos a partir do(s) discurso(s) do(s) outro(s). O que é interessante nos poetas que escolhi para esta tese é o desejo de *deixar ver* em seus próprios poemas ao menos algumas partes desse *discurso do outro*, o desejo de *dar crédito* ou “tornar explícita a relação que seus poemas têm com os outros textos”. Nesse sentido, os versos de Maria Cecília Brandi, ao mesmo tempo que incorporam as citações, deixam as marcas dessa incorporação grafadas diretamente na superfície do poema (como podemos observar no belo poema que transcrevo abaixo) e também as explicita na lista apresentada no fim do livro:

areia

as duzentas latas de cerveja vazias
empilhadas na estante
caíram umas sobre as outras
e todas sobre o chão
fazendo um barulho extenso
de instrumento metálico
quando abri a janela do quarto
naquele domingo de 1989

*tudo que escolhemos pela leveza
logo revela seu insuportável peso*

pela manhã estávamos
como de costume
na feira de colecionadores
do Passeio Público
que tinha a mesma *peculiaridade*
da *casa da minha mãe*
as coisas ali duram para sempre
dão corpo às memórias
e sorte ao futuro
protegem-se da brevidade

as coisas têm coração se alguém
souber contar suas narrativas

alguém sugeriu que eu pusesse
areia dentro de cada lata
para que o peso
as mantivesse inabaláveis
(o peso às vezes faz isso)
meu pai alertou sobre a quantidade:
que não fosse muita para
a estante não desabar
nem tão pouca para as latas
não caírem com areia

desde cedo ouvi sobre
a força dos ventos e
o prazer que deriva da exatidão
das leis da gravidade
sobre ajustes perpétuos
e meticulosos do peso
desde cedo me pergunto
(a menos, a mais)
quantos grãos
determinam a queda?
(BRANDI, 2018, p. 51-52)

O poema tem um forte *tom* memorialístico ao rememorar um evento acontecido em 1989. O título “areia”, por sua vez, evoca não só a areia que segura as latas, mas também o título do livro anterior de Brandi, *Atacama* (2012). No poema, o eu lírico recupera a imagem da coleção de latas de cerveja que caem, devido ao fato de serem *leves* demais. Disso, advém o contraponto interessante de fazer referência justamente a um texto que se chama “Peso”: “*tudo que escolhemos pela leveza/ logo revela seu insuportável peso*” e “*o prazer que deriva da exatidão/ das leis da gravidade/ sobre ajustes perpétuos/ e meticulosos do peso*”. Há ainda a citação do texto *Sobre a fazenda* do escritor norteamericano John Updike: “*peculiaridade/ da casa da minha mãe/ as coisas ali duram para sempre*”.

“Peso” foi escrito pelo escultor Richard Serra e publicado, em 2014, no Brasil, em uma coletânea de escritos e entrevistas. Nas reflexões em questão, o autor estabelece considerações acerca do valor do *peso* não enquanto algo *ruim*, mas como uma característica passível de ser reconfigurada e apreciada como um dado positivo. É importante considerar que o próprio artista é conhecido por suas esculturas gigantes e pesadas. Para Serra:

Nós somos todos restringidos pelo peso da gravidade. No entanto, Sísifo empurrando eternamente o peso da sua rocha montanha acima não me impressiona tanto quanto o trabalho de Vulcano no fundo da cratera fumegante, martelando a matéria bruta. O processo construtivo, a concentração e o esforço diários me atraem mais que o leve e o fantástico, mais que a busca pelo etéreo. Tudo que escolhemos na vida pela sua leveza logo revela seu insuportável peso (...). (SERRA, 2014, s.p.)

Essa espécie de “ode ao peso” é incorporada ao poema de Brandi, mas não sem ressalvas, já que se interpõe ali um questionamento: “quantos grãos/ determinam a queda?”. Pouca areia não impede a queda das latas e muita areia acabaria por derrubar a estante, inserindo justamente o contraponto. Nesse sentido, podemos pensar que talvez haja uma medida de areia, como haveria para Brandi, uma medida nas citações, uma colocação precisa que mantém o próprio poema e a poesia em pé. Essa medida, por sua vez, é variável, dentro da poética de cada um dos autores aqui observados.

Em outros livros, a estratégia da citação de trechos de obras se mantém. Por exemplo, em mais uma obra de Ricardo Domeneck, *Cigarros na cama* (2016), encontramos entre os poemas algumas citações de músicas: “Disseram que voltei

germanizada” (p. 45), numa mistura de citação com alteração dos versos que se popularizaram na voz de Carmen Miranda; ou então em citação direta: “Continuem escrevendo/ suas cartas de amor. *Os escafandristas virão*” (p. 49), citando os versos de Chico Buarque. Esse procedimento também ocorre em versos de alguém como Fabiano Calixto, em seu livro *Sangüínea* (2007).

Na obra em questão, destaca-se também o uso constante de outras línguas – sobretudo por meio de citações – entre os poemas. Uma das seções, denominada “Caixa de saída”, organiza-se com poemas cujos títulos são “E-mail para Oswald de Andrade”, “E-mail para Paul McCartney”, “E-mail para Marcelo Montenegro (Subject: Anotações para um filme dos anos 30)”, “E-mail para Torquato Neto”, “E-mail para Diego Vinhas”, “E-mail para Adriana Calcanhoto”, “E-mail para Ricardo Domeneck”, “E-mail para Carlito Azevedo” (CALIXTO, 2007, p. 63-77). No poema abaixo, é possível verificar todos esses aspectos:

E-MAIL PARA MARCELO MONTENEGRO
(SUBJECT: ANOTAÇÕES PARA
UM FILME DOS ANOS 30)

Overture:

(trilha sonora: silêncio)
desdobrar de planos, fora de foco, imagem sobre
imagem sobre imagem
vassoura detetives luvas de pelica
becos sujos água intensa deserto no rosto oásis
terror amor humor: nenhum ventura ou princípio
(*Well I stand up next to a mountain
I chop it down with the edge of my hand*).
o bico do abutre estraçalha os sonhos do homem
o bote da naja porta um orfanato portátil
envenena a deliciosa ceia do caos;
a explosão beatífica de um par de havaianas:
Wild side – Dark Side of the Moon – Paradiso –
Bedrock – Crystal Lake – Elm Street – Neverland –
Saturday night – Pepperland – Beggars Banquet –
Highway’61 – Big pink – Electric Ladyland –
Morrison hotel – Green river – 4-way street –
Baurets – Fun house – Pasárgada – Purgatório –
Houses of the Holy – Olimpo – Oz – Dogville –
Éden – Asgard – House of rising sun – Mars –
Ilha da fantasia – Transilvânia – Lilliput – Sertão –
Wonderland – Inferno – Whitezone – Taverna –
Mont Parnasse – Salisbury – Michê no Alaska –
Recife ou São Paulo ou Rio – Smallville – Townsville –
Yoknapatawpha – Room of fire – Nutopia –

peliculadosonhodapropriapeliculadosonhosonhando –
outras (elas) esferas; from genesis to revelations;

Harpa:

Jimi silencioso

como la salamandra de amianto iridiscente

cactos perto do copo de cognac

lassidão bestial

dedilhando o braço de Hermes

Hendrix come um flamboyant.

abre um aspargo

– os pequenos deuses do beco tomam-lhe a bênção –

do recesso de sua agonia nasce a derradeira diva

acesa

tem sede de nuvem

saltam de seus olhos dois peixes do dilúvio

(CALIXTO, 2007, p. 68-69)

O poema é muito rico, à medida que se abre para várias questões. Inicialmente, ele simula pelo menos dois usos diferentes da linguagem: um “e-mail” – para Marcelo Montenegro – e um roteiro de filme dos anos 30, com uma série de imagens que se interpõem e, principalmente, com uma trilha sonora. O fato de ser um e-mail para Montenegro – poeta e músico sobre quem já falei anteriormente – direciona, de certa forma, a seleção de citações e nomes que farão parte do poema-roteiro-mensagem. Esse é um dado que Marcos Siscar registra do posfácio da obra: “Com os fios da amizade poética, explicitando laços e afinidades, *Sangüínea* vai tecendo um espaço comum, um ar de família, na tentativa de estabelecer comunidade (...)” (SISCAR in CALIXTO, 2007, p. 14), coadunando as ideias de Luciana Di Leone: a dos afetos que se dramatizam, na atual poesia através da “referência a outros poetas de sua geração (oferendas, citações, alusões textuais diversas)” (SISCAR in CALIXTO, 2007, p. 14), forjando “aquilo que, no presente, é um espaço habitável para a poesia, distante de seus vícios habituais” (*idem*, p. 14).

Nota-se uma série de referências a nomes e obras do mundo *pop*, sejam de séries de televisão (*OZ*, *Smallville*) ou filmes (*Dogville*) e, principalmente, do mundo da música, começando por Jimi Hendrix – que parece ser o personagem principal desse roteiro – e sua música “Voodoo Child” (citada entre os versos), entre outras obras como “Morrison Hotel” (álbum do The Doors). Ao lado, mais uma vez, de referências do mundo literário como a William Faulkner (Yoknapatawpha), alusões que, para Siscar, afirmam esse gesto afetivo de construção de um espaço habitável para a poesia “dando à

prática poética a densidade da tradição” (SISCAR in CALIXTO, 2007, p. 114). A própria ideia do espaço é de suma importância no poema de Calixto à medida que todas essas menções têm em comum o fato de designarem *lugares, territórios* que se tornaram célebres, na ficção, na música e, assim, se constituem como espaços nos quais os próprios processos subjetivos possam se desenvolver. Espaços importantes pelo papel que têm na obra desses artistas. “Tais procedimentos (que não excluem as referências afetivas da esfera privada) constituem um empenho poético, nada negligenciável, em *ter lugar*” (*idem*, 2007, p. 114).

Há ainda outros exemplos, como o livro *Sermões* (2015), de Nuno Ramos que, além de escritor é pintor, desenhista, escultor, cenógrafo e videomaker – profusão de linguagens que se tensionam e interpenetram em sua produção. Essa obra é a história de um professor de filosofia construída a partir do hibridismo formal – característico da obra de Ramos – que circula entre a poesia e a prosa. Seu título, de antemão, evoca a tradição religiosa e, especificamente, os textos de Padre Antônio Vieira. Além dessa referência, há ainda outras que são destacadas pelo próprio autor em uma observação que está no fim do livro, em um tipo de estratégia semelhante à realizada por Brandi. Nessa espécie de nota, há a preocupação de Ramos em esclarecer os desdobramentos da narrativa e ela se conclui da seguinte forma:

(...) 6. Há. Alguém. – Passagem a alguma coisa como a morte, através da descrição dos filmes *Stalker* (de Andrei Tarkóvski) e *A palavra* (de Carl Dreyer); 7. Laje – É recebido por uma deusa mais que hermafrodita, sua professora de ioga.

O leitor encontrará também, ao longo destes *Sermões*, pequenas incrustações de outros autores: a *Monadologia* de Leibniz; O Eterno Retorno, de Nietzsche; a ode Os que Partiram, de Holderlin; o poema Diante da Casa, de Kaváfis; a ode número 4 das Odes de Duíno, de Rilke; Sexus, de Henry Miller; O Guardados de Rebanhos, de Alberto Caeiro; o poema Boi Morto, de Manuel Bandeira, Monodrama, de Carlito Azevedo – e um pouco de Drummond por toda parte. (RAMOS, 2015, s.p.)

A *referenciação* e a citação instauram assim, uma poética dos nomes, uma poética dos trechos, o que, de certa forma, constitui uma poética do *fragmento*. Essa é uma questão que já surgiu aqui, dada sua importância e presença. Quanto a isso, transcrevo abaixo uma citação de Samoyault:

Uma tipologia assim fundada sobre o caráter concreto dos empréstimos e a disposição dos intertextos nas obras permite salientar

um problema central de toda a poética da intertextualidade: a descontinuidade. Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão. Numerosas questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos desta abertura. A outra questão primordial, a da coletividade das obras, implica o exame mais aprofundado dos jogos da memória na literatura. (SAMOYAUULT, 2008, p. 67)

Interessa-me a discussão sobre a descontinuidade, mas me oponho à ideia de que ela instaure um “problema central”, em especial, porque Samoyault entende esse problema à medida que a citação abre o texto para uma “exterioridade”. O grande trunfo dessa poesia continuamente calcada na intertextualidade é justamente o de concatenar, em seu interior, todo um universo de referências externas ao próprio texto e, a partir disso, convocar como processo de leitura o entendimento das diversas camadas de texto estabelecidas nos processos de citação. Para mim, a “exterioridade” é *ganho*. Assim como a discussão sobre originalidade, parece-me que a noção de “perturbação da unidade” pertence a um outro tempo que já não contempla as demandas da produção contemporânea, tão bem dramatizadas nessa produção que apresento aqui.

Célia Pedrosa, em seu texto “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade” (2008), utiliza a noção de *transitividade* para abordar uma característica da poesia contemporânea. Para ela: “Pensar a poesia como procedimento e acontecimento transitivos, de leitura e endereçamento, rumo ao plural e ao comum [...] parece ser a forma mais ativa de atualmente lidar com clichês hegemônicos ou contra-hegemônicos da vida cultural e literária” (PEDROSA, 2008, p. 49). Acredito que a *transitividade* da poesia possa ser expandida para além dos termos apresentados por Pedrosa: o intertexto, enquanto característica relevante, da maneira como mostrei aqui, se instaura não só como organização das referências, das citações e da fragmentação dos discursos, mas também como uma intenção dessas inúmeras vozes poéticas de saírem de suas próprias perspectivas, incorporando a do outro e levando o leitor em direção a essa multiplicidade discursiva. Dessa forma, esse fenômeno pode ser entendido como um fator capaz de dar à poesia contemporânea uma singularidade valorativa, à medida que permite a ela um gesto profundo de alteridade, reconfigurando a tradicional concepção presente em grande parte dos discursos críticos e teóricos. Há assim, um

redimensionamento das possibilidades da poesia através do *diálogo*, o que instaura outra postura ética para essa mesma produção poética.

Pensando especificamente na *referenciação* e na citação, há, nesses vários trabalhos apresentados, uma dinâmica de organização (de nomes e obras) que se estabelece como a construção de um panteão particular. Dessa forma, ao mesmo tempo que instaura esse movimento em direção ao outro – através dessa transitividade – é possível perceber um intenso processo de subjetivação, à medida que os poemas incorporam diretamente todo o universo das referências que constituíram a subjetividade de cada um desses poetas e poemas. Se anteriormente era preciso ler nomes *específicos* dentro de um cânone já estabelecido, cabe hoje, ao escritor contemporâneo, forjar seu próprio cânone, o que acaba por selecionar, de certa forma, seu público leitor, já que este deve reconhecer os nomes que compõem esses panteões particulares ou ter a disposição de, a cada poema, procurar *referências externas* para que o processo de construção de sentido se dê da forma mais plena possível.

Em vários momentos, aponte para a importância da leitura como elemento central na escrita desses poetas, o que não é algo novo, uma vez que a leitura é o processo principal de qualquer produção literária. Entretanto, há uma dinâmica de leitura que acaba se impondo ao leitor dessa poesia que dialoga diretamente com o tempo presente e suas inúmeras redes e conexões: em muitos momentos, esses poemas só podem ser lidos com uma janela de navegador aberta para consulta. E, mais, cada uma dessas janelas se abre em inúmeras abas que se compõem de vários *hyperlinks*, estabelecendo um movimento de abertura contínuo.

Essas obras convocam uma interação contínua de seus leitores e, mais, convocam o repertório construído por esses leitores, isto é, seus próprios referenciais, já que o texto poético passa a demandar o entrecruzamento das biografias e nomes elencados, para que se produza sentido sobre o poema. As imagens da constelação e do rizoma são eficientes para representar as redes construídas por esses poemas que se expandem horizontalmente formando pontos de tensionamento no qual se acumulam as múltiplas citações e nomes. Algumas obras possibilitam leituras mesmo que não se empreenda esse processo de *busca* capaz de desvelar os sentidos das relações ali estabelecidas, outras demandaram isso de maneira manifesta, em alguns momentos como *condição de leitura* – como aspecto fundamental de entrada no texto. E esse é mais um tipo de movimento que demandará do leitor outra capacidade: reconhecer nesses textos suas

exigências de leitura, algo que pode acabar constituindo uma leitura cada vez mais especializada.

Porém, esses não são os únicos métodos observáveis, na atual produção. Assim, dando continuidade ao debate, apresento abaixo mais um dos métodos que avalio como relevantes dentro do espectro da produção brasileira, a reescrita.

5.2 Reescrita

(...) Tudo é texto, mesmo
que não de todo legível.
Tudo (em nós), afinal, é texto:
vide a sequência genômica.

Ricardo Aleixo

As definições de texto, no decorrer do século XX, foram atravessadas por inúmeras teorias que encontraram diversas formas de apontar para o fato de que todo texto é construído com base em textos anteriormente já formulados. Os discursos, ideias, modelos de construção discursiva, se interpenetram sistematicamente tornando impossível a delimitação entre o que é um atributo do outro e o que é um predicado único e exclusivo do *eu* que enuncia algo. Nesse sentido, Roland Barthes, em “Texto (Teoria do)”, publicado em 1974, nos afirma que “todo texto é um intertexto; outros textos estarão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES, 2004, p. 275). Assim, por extensão, todo texto literário também se constitui de outros já anteriormente escritos, instaurando um exercício constante de reescrita como aspecto formador da própria noção de escrita literária. Antoine Compagnon, em *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), aponta algumas das sobreposições entre essas noções:

Écrire, car c’est toujours récrire, ne difere pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle preside, est lecture et écriture; elle conjoint l’acte de lecture et celui d’écriture. Lire ou écrire, c’est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l’écriture; citer, c’est répéter le geste archaïque du découper-coller, l’expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d’inscription de la lettre, le support d texte manuscrit ou imprimé, un

mode de la signification et de la communication linguistique²⁶.
(COMPAGNON, 1979, p. 41)

Segundo Compagnon, escrever, sendo sempre reescrever, acaba por ser um ato constante de citação. Entretanto, isso encerra a especificidade da reescrita, tal como gostaria de explorar nessa seção, o que me leva à necessidade de estabelecer alguns parâmetros. Assim, embora acredite que haja toda uma *teia* de textos e citações que atuam na construção de *todos os textos*, como entendido por ambos os autores franceses, aqui emprego apenas aqueles textos nos quais essas citações aparecem na *superfície do texto*, como *marca direta do processo de reescrita* empreendido (se não fosse feito dessa forma, terminaria por entrar em um trabalho infinito, já que poderíamos ler na poesia brasileira contemporânea todo e qualquer texto já anteriormente escrito). Essas marcas diretas são variáveis: aparecem nas epígrafes, nas introduções, prefácios, posfácios e colofões dos livros, mas também em entrevistas e comentários dos poetas, acerca de seus processos de escrita, e, sobretudo, nas *referenciações* e citações empreendidas no interior dos textos.

Aqui, diferencio essas duas modalidades com as quais trabalhei na seção anterior – *referenciação* e citação – da reescrita, entendendo essa terceira categoria como o processo de *reescrever integralmente* um texto (aqui, especificamente, um poema), ou mesmo um livro, de outro autor. Embora a reescrita seja um fenômeno presente em todo o processo de escrita – como apontado por Compagnon –, me interessa aqui, a reescrita de outros textos da tradição poética e literária e não apenas a *referenciação* a outros autores, ou mesmo a citação de pequenos trechos e excertos.

Início minhas análises pela obra de uma poeta proeminente, a mineira Ana Martins Marques (1977). Em seus trabalhos é possível notar, em diversos momentos, o diálogo com outros poetas, brasileiros e estrangeiros, apresentado em suas epígrafes, nos títulos e no próprio corpo dos poemas. Desde seu primeiro livro, *A vida submarina* (2009), que reúne toda sua produção até aquele momento, a autora faz, entre seus versos, algum tipo de referência a outros poetas e artistas. Já nessa primeira publicação

²⁶ Escrever, porque é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica que ela preside, é leitura e escrita, ela combina o ato de leitura e o de escrita. Ler ou escrever é fazer um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita; citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, um modo da significação e da comunicação linguística.

de Marques, um dos diálogos essenciais é traçado com a *Odisseia*, de Homero, através da figura de Penélope, a esposa de Ulisses, reconhecida como um signo da espera, aquela que guarda a casa na ausência do marido. Essa referência retorna ainda em *Da arte das armadilhas* (2011) e, não por acaso, podemos reconhecer, na poética de Ana Martins Marques, uma espécie de “arquitetura de interiores” (MARQUES, 2009, p. 33) que tematiza os espaços íntimos – os da casa e os do sujeito – apontando diretamente para essa figura feminina essencial da tradição literária ocidental, Penélope, efetuando, entretanto, um deslocamento ao sugerir que quem nos narrará um grande feito, dessa vez, será Penélope: “E então se sentam/ lado a lado/ para que ela lhe narre/ a odisseia da espera” (*idem*, p. 142).

Outro dado relevante sobre a ideia do *diálogo* em Ana Martins Marques, que não é meu objeto direto de pesquisa, mas, ainda assim, é interessante, diz respeito a dois de seus livros: *Duas Janelas* (2016) e *Como se fosse a casa* (2017). Ambos foram escritos a partir da troca de poemas entre Marques e dois outros poetas, Marcos Siscar e Eduardo Jorge, respectivamente. Esses livros instauram outro tipo de possibilidade de diálogo para a poesia, mas não se trata do mesmo tipo de processo a ser explorado aqui, ainda que guarde relação com a nova “ética dos afetos”, como apontada por Luciana Di Leone.

No livro *Da arte das armadilhas*, há pelo menos dois poemas que revelam processos de reescrita dos poetas norte-americanos e.e. cummings e Elizabeth Bishop. Analiso o primeiro deles que integra a seção do livro denominada “Interiores”, na qual Marques – em sua habitual poética do cotidiano – revela os detalhes sublimes da casa:

Banheiro (Banho de Xampu)

d’après Elizabeth Bishop
com alguma coisa de Adília Lopes

Sem lembrança
de líquens
ou memória
do mar
de pé
sozinha
no banheiro
do apartamento
sem pretexto
para o pranto
– *no more tears*

rosnam os rótulos
da Johnson & Johnson –
lavo eu mesma
meus cabelos
curtos
que um dia
você lavou
numa bacia
enquanto
pelo basculante
baço
como ela mesma
a amassada lua
brilha.
(MARQUES, 2011, p. 19)

Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), afirma que a epígrafe pode ter diferentes funções: a “(...) de comentário, às vezes decisivo – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto, mas do *título* [grifo do autor]” (GENETTE, 2009, p. 141); a de comentário do próprio texto; e outra – mais oblíqua, segundo Genette – que guarda relação não tanto com o conteúdo da epígrafe, mas com seu autor, isto é, “(...) a identidade de seu autor e o efeito de caução indireta que sua presença determina à margem de um texto (...)” (*ibid.*, p. 143).

No poema de Marques, podemos notar que a epígrafe cumpre, manifestamente, as duas primeiras funções. Em relação ao título, temos, entre parêntesis, a especificação de que não se trata apenas de um poema sobre o banheiro, mas sobre o “banho de xampu”, direcionando seu leitor para a *referência específica* desse poema de Bishop, e, mais, para a *referência específica* da tradução de Paulo Henriques Britto que optou por traduzir o título do poema como “Banho de xampu”, ao invés de “O xampu”, já que, em inglês é “The shampoo”. Além disso, a epígrafe explica também o próprio texto, à medida que aponta para o diálogo com Bishop, ao utilizar a expressão francesa “d’après”, ou seja, a partir de, de acordo com, seguindo o modelo de, enfim, uma série de compreensões possíveis para essa locução, aspecto que pode ser melhor demonstrado a partir da leitura da tradução de Bishop feita por Britto:

O banho de xampu

Os liquens - silenciosas explosões
nas pedras - crescem e engordam,
concêntricas, cinzentas concussões.
Têm um encontro marcado

com os halos ao redor da lua, embora
até o momento nada tenha mudado.

E como o céu há de nos dar guarida
enquanto isso não se der,
você há de convir, amiga,
que se precipitou;
e eis no que dá. Porque o Tempo é,
mais que tudo, contemporizador.

No teu cabelo negro brilham estrelas
cadentes, arredias.
Para onde irão elas
tão cedo, resolutas?
- Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia
amassada e brilhante como a lua.
(BISHOP, 2011, p. 213).

O poema de Bishop apresenta versos mais longos, com palavras igualmente mais longas que o poema de Marques, no entanto, ele se faz reconhecível não só pelo título e pela epígrafe, mas também pelas escolhas de vocabulário (líquens, a imagem da lua, a bacia) e pela presença desse eu lírico que tem os seus cabelos lavados por alguém. Porém, Marques efetiva alguns deslocamentos em relação ao poema de Bishop: além dos versos curtos de duas, três ou quatro palavras, no máximo, em um processo de condensação das imagens apresentadas pelo primeiro poema, é possível observar algumas diferenciações de sentido entre ambos, já que, se em Bishop reconhecemos um poema de amor, em Marques o eu lírico vive o fim deste, o que é afirmado tanto nos versos que dizem “*no more tears*” – também referência à famosa propaganda da Johnson & Johnson –, quanto na postura do eu poético que lava sozinho os próprios cabelos. Esse *tom* diferente entre os poemas guarda relação não só com a reescrita da própria Ana Martins Marques, mas também com a presença de Adília Lopes evidenciada pela epígrafe (“com alguma coisa de Adília Lopes”) e pela utilização da expressão “*no more tears*” que remete diretamente a um conhecido poema de Lopes, transcrito abaixo:

No more tears

Quantas vezes me fechei para chorar
na casa de banho da casa de minha avó
lavava os olhos com shampoo
e chorava
chorava por causa do shampoo
depois acabaram os shampoos

que faziam arder os olhos
 no more tears disse Johnson & Johnson
 as mães são filhas das filhas
 e as filhas são mães das mães
 uma mãe lava a cabeça da outra
 e todas têm cabelos de crianças loiras
 para chorar não podemos usar mais shampoo
 e eu gostava de chorar a fio
 e chorava
 sem um desgosto sem uma dor sem um lenço
 sem uma lágrima
 fechada à chave na casa de banho
 da casa da minha avó
 onde além de mim só estava eu
 também me fechava no guarda-vestidos
 mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro
 nunca ninguém viu um vestido a chorar
 (LOPES, 2002, p. 96-97)

Como é possível ler no poema de Adília Lopes, há uma dose de humor que tensiona essa imagem, um tanto quanto piegas, de alguém que chora no banho e, mais, que constrói isso como uma cena, porque, como explicitado pelo poema, não se trata de um choro *genuíno*, mas de algo que é forjado por esse eu lírico utilizando shampoo. Quando chega ao mercado esse tipo novo de mercadoria, da Johnson & Johnson, que acaba com as lágrimas, termina também nessa simulação dramática que era ritualisticamente produzida.

A referência à poeta portuguesa é igualmente importante, porque Adília Lopes é também conhecida por seus jogos intertextuais, permeados pela ironia e pela releitura das referências com as quais se relaciona recorrentemente em sua obra, em um intenso processo de apropriação e reescrita, da mesma forma como vemos acontecer no poema de Marques. Conforme registrado por Sandro Ornellas, a poesia de Adília Lopes tem “uma clara inflexão pop – com referências a produtos da cultura de massa, de xampus Johnson & Johnson a coleções de melodramas” e apresenta “também citações e referências a autores da tradição erudita literária – de Camões, Mariana Alcoforado e Sophia Andresen a Proust, Florbela Espanca e Roland Barthes” (ORNELLAS, 2011, p. 33). O que é também destacado por Flora Sussekind no posfácio da antologia de Lopes, editada em 2002:

(...) independente do fato de serem figuras pertencentes a outros mundos ficcionais, a contextos históricos ou privados específicos, ou de serem personagens de invenção recente na obra de Adília Lopes.

Do mesmo modo, citações e situações emprestadas, e cujas referências são indicadas, em geral, explicitamente, passando de Anne Sexton, Sylvia Plath, Rimbaud, Verlaine, a Camões, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Sophia de Mello Breyner Andresen, convivem, em pé de igualdade, com máximas, marcas e slogans de propaganda de toda ordem, alguns deles, inclusive, lembre-se o do shampoo Johnson, dando origem a belos poemas, como “No more tears”, incluído no livro *O decote da Dama de Espadas* (romances), de 1988. (SÜSSEKIND *in* LOPES, 202, p. 209-210)

Sandro Ornellas registra, no mesmo artigo citado acima, o quanto essa antologia de Lopes foi capaz de, em alguma instância, influenciar uma parte da produção brasileira. Nessa espécie de “nova tradição” que se forja a partir da leitura da poeta portuguesa é possível ver uma linhagem importante da poesia brasileira contemporânea da qual alguém como Angélica Freitas – poeta da qual já falei aqui – é um nome fundamental. A autora também utiliza em sua poética diversos mecanismos que podemos abrigar sob a denominação da *reescrita*, de maneira específica, tal como é possível ver em Marques. E seus jogos intertextuais guardam muitas semelhanças com os de Adília Lopes, já que são carregados de ironia, deboche e certa iconoclastia ao lidar com as referências – como foi possível verificar no poema transcrito na seção anterior.

Um dos poemas mais conhecidos do livro *Rilke Shake*, foi escrito em um exercício de criação poética, durante uma oficina de Carlito Azevedo. Esse dado, entretanto, não nos é revelado pelo poema de Freitas, mas sim através de uma entrevista: a essa possibilidade Genette vai chamar de “epitexto público”, isto é, “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado” (GENETTE, 2009, p. 303). Segundo Angélica Freitas, na entrevista em questão, a proposta era que os alunos escrevessem a partir do diálogo com o poema em prosa “O grande desastre aéreo de ontem”, de Jorge de Lima, publicado em *A túnica inconsútil* (1938/2014), que transcrevo abaixo:

O grande desastre aéreo de ontem

Para Portinari

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue

no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol. (LIMA, 2014, p. 129)

O poema de Jorge de Lima, dedicado a seu amigo e pintor Candido Portinari, recorre, não à toa, ao recurso da imagem de forma manifesta: podemos observar uma série de *quadros* de um suposto acidente aéreo que se acumulam na construção do texto. Há o piloto, o violinista, as dançarinas, enfim, uma série de personagens que, após a explosão do avião, são *vistos* por esse eu lírico, muito semelhante a um narrador de prosa, que entremeia as descrições das imagens com a utilização da palavra “vejo”.

No exercício proposto por Carlito Azevedo em sua oficina, a ideia era que os participantes escolhessem justamente um dos “personagens” apresentados pelo poema e escrevessem um outro em diálogo com este. O de Angélica Freitas toma emprestado não só o personagem do violinista, mas também um trecho do poema de Lima para nomear sua obra que segue transcrita abaixo:

o que passou pela cabeça do violinista
em que a morte acentuou a palidez ao
despenhar-se com sua cabeleira negra &
seu stradiváriu no grande desastre
aéreo de ontem

dó
ré
mi
eu penso em béla bártok
eu penso em rita lee
eu penso no stradiváriu
e nos vários empregos
que tive
pra chegar aqui
e agora a turbina falha
e agora a cabine se parte em duas
e agora as tralhas todas caem dos compartimentos
e eu despenco junto
lindo e pálido minha cabeleira negra
meu violino contra o peito

o sujeito ali da frente reza
 eu só penso
 dó
 ré
 mi
 eu penso em stravinski
 e nas barbas do klaus kinski
 e no nariz do karabtchevsky
 e num poema do joseph brodsky
 que uma vez eu li
 senhoras intactas, afrouxem os cintos
 que o chão é lindo & já vem vindo
 one
 two
 three
 (FREITAS, 2007, p. 14-15)

Freitas coloca o violinista como centro do poema e empreende, através dessa figura, não só a reescrita do acidente aéreo, mas também – como em Ana Martins Marques – uma compactação das imagens apresentadas e um deslocamento nas leituras possíveis do poema, através da incorporação de seu habitual *tom* de deboche e ironia. O poema apresenta ainda alguns elementos formais que o deslocam, como a escolha por fazê-lo em versos – e não mais em prosa – dramatizando, na forma, o próprio movimento de queda do violinista. As notas musicais “dó/ ré/ mi” formam, no fecho do poema, uma contagem “one/ two/ three” que utilizada, normalmente, para dar início ao concerto, torna-se ali a enunciação do fim.

Outro aspecto relevante dessa reescrita tem relação com a incorporação de outras referências do mundo erudito e *pop*, como Rita Lee (cantora brasileira), Béla Bartók (compositor húngaro), Igor Stravinski (compositor russo), Klaus Kinski (ator alemão), Isaac Karabtchevsky (maestro brasileiro), Joseph Brodsky (escritor russo). As sobreposições dessas instâncias culturais de matrizes diferentes, vinculam a poética de Angélica Freitas às tendências pós-modernas que se estabelecem justamente na desierarquização de perspectivas como “erudito” e “popular”. Além disso, esses nomes, devido às suas sonoridades específicas e ao fato de serem, majoritariamente, nomes de músicos, trazem para o poema justamente uma *musicalidade* que o diferencia do poema de Jorge de Lima. Parece-me que assim há também um deslocamento: se no “Grande desastre aéreo de ontem” havia uma dimensão visual fortemente evidenciada, em sua reescrita é outro sentido que acaba sendo convocado: a audição.

Um gesto essencial do poema de Freitas é a paródia, gênero intensamente avaliado por Linda Hutcheon. Segundo a autora, atualmente há uma contestação do que se via na paródia realizada, por exemplo, por um autor como Eliot, na qual podia se notar “uma espécie de ansioso apelo à continuidade”. Na paródia pós-moderna o que se vê “é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Ainda segundo Hutcheon, a paródia é uma “forma pós-moderna perfeita” à medida que integra e questiona aquilo que é parodiado, tensionando as próprias noções de origem e originalidade – aspectos que retomo mais adiante.

É possível notar que esses dois poemas apresentados aparecem, nas obras de suas autoras, como produções nas quais são observáveis os mecanismos de *reescrita* que se constituem como exemplos da intertextualidade, embora haja outros exemplos de mecanismos diferentes, como a citação. Entretanto, como me interessa observar questões de reescrita não só de poemas isolados, gostaria de salientar que algumas obras de poesia contemporânea são construídas *integralmente* através da reescrita de outros textos. Dentre essas obras, gostaria de destacar *Tróíades*, cujo site é de 2014 e a edição física de 2015, de Guilherme Gontijo Flores e *Parsona*, de Adriano Scandolara (2017).

Tróíades é, conforme já descrito na introdução da tese, o desdobramento de um poema-site construído do recorte, da tradução e do remanejamento de três poemas que versam sobre a derrota de Tróia: *Troades*, de Sêneca, *Troiades* e *Hécuba*, de Eurípedes e de trechos do aforismo 9 de Walter Benjamin, do livro *Sobre o Conceito de História*. Há ainda a junção de imagens e de música. Informações que são apresentadas tanto no poema-site, quanto no posfácio do livro que *explica* o seu processo de feitura.

A obra é, por excelência, um *acontecimento* na poesia contemporânea, uma vez que se instaura como um monumento que recorda o horror inerente à civilização humana, em sua constante *atualização*. Como nos diz Michel Deguy: “De que são feitas as obras de arte? De horror. A arte mergulha suas mãos no oceano de atrocidades, o *inferno*, e levanta alguns de seus pedaços, sangue e sãnie, lágrimas, gritos” (DEGUY, 2010, p. 29). Porém, ao mesmo tempo que se constrói do horror, e *Tróíades* também nos lembra disso, a arte age como uma forma de resistência a ele, o que se nota em todo livro de Flores e ainda se afirma, uma vez mais, no colofão onde há uma espécie de poema final que instaura uma série de marcas temporais do passado de horror e sua permanência:

nos 3200 anos do incêndio de Troia;
 2160 anos da aniquilação de Cartago;
 805 anos do cerco de Béziers;
 522 anos de extermínio indígena nas Américas;
 369 anos da carnagem de Yangzhou;
 117 anos da guerra de Canudos;
 99 anos do genocídio armênio;
 82 anos da grande fome da Ucrânia;
 76 anos do estupro de Nanquim;
 74 anos da fundação de Auschwitz-Birkenau;
 69 anos de Hiroshima & Nakasaki;
 32 anos do massacre de Hama;
 20 anos de genocídio em Ruanda;
 11 anos de conflito em Darfur;
 o tempo indeterminado da escravidão do homem pelo homem.
 (FLORES, 2015)

A proposta desse texto final empreende, de alguma forma, um processo de reescrita da história que se sobrepõe ao próprio processo de escrita e publicação do livro. No site da Editora Patuá podemos ler o seguinte: “Quase todos os nossos livros (exceto por opção do autor) recebem um texto criado exclusivamente para constar no fim do livro. Este texto deve relacionar uma experiência particular do autor com o livro e com a proposta da editora, a de que livros são amuletos”. Nesse processo de se olhar para a história da repetição do horror, o livro de Flores parece ser o próprio *Angelus Novus*, de Klee, tal como descrito por Benjamin – em uma releitura intermediária do quadro de Klee –, lançando seu olhar para o passado:

"Minhas asas estão prontas para o vôo,
 Se pudesse, eu retrocederia
 Pois eu seria menos feliz
 Se permanecesse imerso no tempo vivo."
 Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.
 (BENJAMIN, 1987, p. 226)

O sistema de escrita do livro, compreende a tradução e o remanejamento dos textos, constituindo um processo de reescrita que, entretanto, instaura uma tensão entre a noção da reescrita e a de tradução, tal como no poema “Banheiro (Banho de xampu)” de Ana Martins Marques. No caso do poema de Marques, contudo, parece-me que a reescrita se dá já a partir de uma tradução para o português, como aponte, o que dissolve essa tensão. Já no caso do livro de Flores que é, importante lembrar, um tradutor reconhecido e premiado, as instâncias de reescrita e tradução acabam por se sobrepor. No entanto, isso não se configura como um problema, uma vez que podemos localizar teóricos da tradução que a entendem como um processo de reescrita por excelência, como o faz André Lefevere (2007):

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 2007, p. 11-12)

Essa perspectiva também dialoga com Compagnon quando reflete sobre a obra de Jorge Luís Borges – reflexão que pode ser estendida a outros autores: “Porque se toda escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo a época, funcionam de modo que ela não seja simplesmente uma repetição da cópia, mas uma tradução, uma citação”²⁷ (COMPAGNON, 1979, p. 42). Quando Compagnon diferencia a ideia de “cópia” da reescrita e da citação, há o estabelecimento de uma hierarquia, já que a cópia não empreende alterações e reconfigurações no texto copiado, enquanto que a reescrita e a citação acabam por atualizá-lo, deslocando leituras e perspectivas.

²⁷ Car si l'écriture est toujours une réécriture, de subtils mécanismes de régulation, variables selon les époques, œuvrent pour qu'elle ne soit pas simplement un recopiage, mais une traduction, une citation.

Assim, entendendo toda tradução como uma reescrita e levando-se em conta todo o aparato descritivo do processo de elaboração do livro, tal como fornecido por Flores no posfácio, é possível pensarmos que a obra em questão se dá através de um duplo processo de reescrita: enquanto tradução e enquanto reelaboração do que foi pensado pelos autores com os quais o poeta dialoga. Esse diálogo se forja não só com textos estritamente poéticos, mas também com um texto que podemos entender como teórico: o aforismo de Benjamin, transcrito acima. Este, por sua vez, como toda a escrita do autor alemão, apresenta elementos característicos de uma poética, de forma que podemos entendê-lo como um texto *também* literário, elaborado por meio da écfrase da obra de Klee – o que faz com que o texto de Benjamin possa ser pensado como um processo de reescrita, modelando um fractal, já que as propriedades dessas obras – uma dentro da outra – se repetem continuamente. Porém, estabelecendo uma conexão com a citação de Compagnon, embora haja a repetição de ideias, temas, imagens, cada uma dessas obras é sempre *outra*, instaurando sempre uma renovação.

Retomando as considerações acerca da reescrita no livro de Flores, abaixo, transcrevo o poema denominado “Tombeau”, reescrito a partir do aforismo de Benjamin:

Um anjo
tenta se afastar daquilo que olha
esbulhado boquiaberto
e de amplas asas

encara no passado
nossa cadeia de acontecimentos
como a catástrofe inacabada
ruína em ruína
ante seus pés

Preferia pousar
acordar os mortos
remontar os fragmentos
porém do paraíso sopra
um vendaval
que enlaça suas asas
e ele não sabe
mais fechá-las
arrastado ao futuro
ele vai de costas
e a pilha de ruínas à sua frente
alcança o céu
(FLORES, 2015, s.p.)

O poema de Flores é facilmente reconhecível como uma reescrita de Benjamin, para um leitor que tenha um contato básico com a obra do alemão, por várias imagens evocadas: o anjo que se afasta com as asas e os olhos muito abertos, os fragmentos e ruínas do passado que se amontoam diante dele e a impossibilidade de se virar e encarar o futuro, apesar da forte tempestade que o impele para a frente. Há ainda outro intertexto, evocado pela visualidade forjada pelo poema, que é com o filme *Asas do Desejo* (1987), do cineasta alemão Wim Wenders, o que ainda acrescenta mais uma camada de leitura intermediática nesse poema. A forma como ele é escrito lembra muito dos procedimentos de Marques e Freitas ao estabelecer uma condensação das imagens dos textos com os quais cada um dialoga, mas essa abreviação é feita de uma maneira que permite – mais uma vez, a um leitor minimamente familiarizado – o reconhecimento dos poemas e textos de partida.

Estratégia um pouco diferente dessas, é a de Adriano Scandolara – poeta e tradutor – em *Parsona* (anagrama de “parnaso”), obra *experimental*, na qual o poeta reescreve os 35 sonetos do clássico parnasiano “Via Láctea” (1888), de Olavo Bilac. O livro é dividido em cinco partes, mais um poema introdutório e um posfácio, denominado “faça você também o seu próprio PARSONA” (SCANDOLARA, 2017, p. 129), que embora esteja “fora” dos poemas se constitui como parte fundamental destes, uma vez que empreende, através da simulação de um manual de instruções ou de uma receita, a organização do método rigoroso de reescrita realizado pelo livro. Trata-se, assim, de mais um elemento extratextual essencial para a construção de sentido do próprio texto – algo que também pode ser entendido como a *transitividade* da poesia contemporânea, já que seus sentidos não estão contidos nela mesma.

O posfácio em questão dá o *tom* da perspectiva do poeta ao escolher essa estratégia de trabalho: trata-se de um posicionamento irônico não só em relação à poética parnasiana, mas também em relação às Vanguardas (pensemos no dadaísmo e no surrealismo), ao Concretismo e também a algumas das tendências contemporâneas como as da *uncreative writing*, de Goldsmith. Scandolara, em entrevista na qual discorre sobre seu processo de escrita, registra o quanto da escrita de seu último livro foi atravessada diretamente pela relação com a teoria desenvolvida por Marjorie Perloff, no *Gênio Não-Original*, cuja tradução brasileira foi feita por ele:

De onde vêm suas ideias? Há um conjunto de hábitos que você cultiva para se manter criativo?

As boas vêm dos deuses, quando eles estão de bom humor. As ruins também, quando querem rir um pouco da minha cara. Eu funciono muito pelo ímpeto do “quero fazer algo assim também”. Vejo um poema que eu gosto, quero escrever poemas, leio um romance, fico com vontade de escrever um romance. Meu segundo livro, o *PARSONA*, eu escrevi depois de traduzir *O Gênio Não Original*, da Perloff, por exemplo. Se eu sinto que às vezes me vem uma ideia para um poema que ainda não se traduziu em versos de fato, há uma percepção muito clara de que eu preciso alimentar a maquininha com outros poemas, ler outros autores, etc. Isso não quer dizer que eu queira imitá-los, que eu acorde e pense algo como “hoje vou fazer um poema à moda do Ashbery”, mas para mim é isso que faz o mecanismo girar. Acho que o importante é manter o contato com a poesia por prazer, o que a gente acaba perdendo às vezes no meio acadêmico. [Grifos do original] (SCANDOLARA, 2019, s.p.).

As instruções que vemos no posfácio remetem a cortes e subtrações que devem ser realizados nos poemas de partida, neste caso, os de Bilac. Já no decorrer do livro, em cada uma das partes, vemos o resultado desses procedimentos. Por exemplo, as três primeiras instruções determinam que se deve escolher 35 poemas de um poeta “morto há mais de 70 anos” (*ibid*, p. 129) – zombando da questão dos direitos autorais – e que se deve mutilar esses poemas, “deixando espaços em branco no lugar das letras cortadas” (*ibid*. p. 129), o que resulta na parte primeira do livro: “tempo desvairado (em que mutilo sem dó os sonetos)” (*ibid*, p. 19). Já nisso, é possível notar que Scandolara se apropria do viés contidamente erótico/amoroso de *Via Láctea* e o desdobra em um erotismo vulgar e debochado, fazendo piada também das perspectivas que entendem a poesia como algo sempre grave, sublime. Essas características são notáveis na transição do poema XXIX de Bilac que, em Scandolara, converte a via láctea em jorro de esperma (p. 50), e também no caso do poema abaixo de Bilac:

XIX

Sai a passeio, mal o dia nasce,
Bela, nas simples roupas vaporosas;
E mostra às rosas do jardim as rosas
Frescas e puras que possui na face.

Passa. E todo o jardim, por que ela passe,
Atavia-se. Há falas misteriosas
Pelas moitas, saudando-a respeitosas...
É como se uma sílfide passasse!

E a luz cerca-a, beijando-a. O vento é um choro
 Curvam-se as flores trêmulas... O bando
 Das aves todas vem saudá-la em coro...

E ela vai, dando ao sol o rosto brando,
 Às aves dando o olhar, ao vento o louro
 Cabelo, e às flores os sorrisos dando...
 (BILAC, 1888).

Poema que, ao ser submetido às estratégias de *Parsona*, se transforma em:

	passeio		dia nasce	
			vaporosa	
	mostra		as rosas	
Frescas			que possui	
Passa			o jardim	
Atavia				
Pelas moitas				
			a sílfide	
	luz		beija	vento
			flor trêmula	
				em coro
ela	dando			
	dando			
				dando

(SCANDOLARA, 2017, p. 40)

A natureza jocosa do poema aparece ainda em poemas que são resultados dos outros processos sugeridos pelo “manual” do posfácio. Chiste que podemos observar na forma como as demais partes do livro são apresentadas: parte segunda: “ascende como se livre (em que o olho une estrelas e traça constelações)” (*ibid.*, p. 57); parte terceira: “tortura de exílio e atritos vazada no eterno (em que a força gravitacional elimina espaços vazios)” (*ibid.*, p. 89); parte quarta: “lixívia (em que damos uma olhada numa porção do que foi jogado fora)” (*ibid.*, p. 107); parte quinta: “sagitário a* (enfim o cerne de todo esse trabalho sem sentido)” (*ibid.*, p. 119). Desta última, emerge o que seria, enfim, o que se buscou durante todo o livro: um soneto final, escrito da junção de todos os recortes efetuados pelo poeta:

falo com fogo em teu seio, neblina
 e alta noite curva estes céus erecta
 sombria lembrança as estrelas trêmulas
 chaves frescas que possui o luar

tão cego enfim seus enganos agora,
 doce esmola o primeiro olhar solto

do teu, exílio apesar de ofendido
na treva a névoa pálpebras medrosas

olhar neles eleva tinge a aurora
esses beijos essas feridas penso
e terna primavera um turbilhão

o derradeiro violento céu serras
chorando desce, entre estrelas morre
olha-me sereno () ouvir estrelas
(SCANDOLARA, 2017, p. 123)

Nesse poema derradeiro – apesar de todas as mutilações e sobreposições que redundam em versos de sintaxe corroída e sentido opaco – há algo que se mantém da dicção de Bilac, ao menos como *traço*, potencializando as frases finais apresentadas pelo livro, em caixa alta: “BILAC DISSE TUDO ISSO/ BILAC NÃO DISSE NADA DISSO” (P. 125). Nisso, é possível entrever o que sugere Emmanuel Santiago, na orelha do livro, e a epígrafe, extraída de George Steiner, isto é, a imagem da *ruína* como um paradigma do trabalho feito por Scandolara, o que nos faz pensar em certa semelhança com o trabalho de Flores, afora, obviamente, as singularidades de suas obras. Além disso, há a reconfiguração da própria noção da fragmentação, já que, através dos *fragmentos*, há a construção de uma *obra completa*.

Parsona se estabelece como um duplo movimento, pois, ao mesmo tempo que se utiliza dessa *ruína da tradição*, garante a ela uma possibilidade de se reinventar e tornar-se viva novamente, como apontado por Santiago, mais uma vez na orelha do livro: “Percebe-se que tal dessacralização possui um caráter ambíguo, pois – ao mesmo tempo que desconstrói – atualiza, resgata e dá crédito”. E isso se dá justamente pela incorporação de algo que tem sido tendência das artes performáticas, a partir da segunda metade do século XX: a demonstração, em primeiro plano, do que se entende como *processo* de construção da obra e não mais apenas o seu resultado final e acabado.

Procedimentos semelhantes foram empregados pelo escritor norteamericano Jonathan Safran Foer (1977), em *Tree of Codes* (2010), onde o autor utiliza a obra do autor polonês Bruno Schulz (1892-1942), *The street of crocodiles* (1934) – um conjunto de pequenas histórias –, para produzir seu texto, por meio de recortes que eliminam trechos e palavras, estabelecendo uma remontagem do texto *original*. E também pela poeta alemã Uljana Wolf (1979) e pelo poeta norteamericano Christian Hawkey (1969) que conceberam a obra bilíngue *Sonne from ort* (2012), a partir de recortes do livro da

poeta inglesa Elizabeth Barret Browning's (1806-1861), *Sonnets from the Portuguese* (1850), e da tradução desta para o alemão, empreendida por Rainer Maria Rilke (1875-1926).

A ideia da *ruína* já estava inclusive presente desde o primeiro livro de Adriano Scandolara, denominado *Lira de Lixo* (2013), no qual o poeta divide os poemas em três partes que recebem os nomes “Entulho”, “Muros” e “Refugo”. O primeiro e o terceiro nomes remetem justamente à essa poética do resíduo, do resto, do lixo, de forma mais geral. Caetano Galindo e Sandra Stroparo, na orelha do livro de Scandolara destacam nessa obra também o uso de referências da tradição literária e o processo de atualização empreendido através desse uso:

Em *Lira de Lixo*, a evocação da tradição literária, presente nesse [poema “Eurídice”] e em outros poemas, é feita através de um resgate do mundo clássico que invade, sem cerimônias, com interrogações como essa, tanto a linguagem como os temas mais contemporâneos, gerando um processo de apreensão e atualização do antigo pelo novo e um resultado consistente e interessante. (GALINDO; STROPARO in SCANDOLARA, 2013, s.p.)

Ainda na entrevista apresentada mais acima, ao abordar os projetos que estão em processo de escrita, Scandolara aponta que tem “trabalhado muito com uma coisa mais apropriativa, citação, comentário e tal, e para isso às vezes as notas em si já são quase o poema todo”. Ou seja, a ideia de continuar utilizando esse tipo de procedimento se mantém e reafirma essa tendência contemporânea de compilar dados e estabelecer comentários. Ao que ele ainda acrescenta: “Para a escrita acadêmica também acho que a parte de compilar as notas é a mais interessante, reunir as citações, montar a estrutura do texto. O resto é só preencher, e é nisso que mora o tédio. Acho que a graça toda está nisso de encontrar as relações entre as coisas” (SCANDOLARA, 2019, s.p.).

Dessa forma, mesmo levando em conta que os meios empregados tenham singularidades e características específicas, é possível perceber que a reescrita desempenha a possibilidade de *atualizar* obras que fazem parte de nossa tradição. A perspectiva da atualização não se relaciona aqui com a compreensão de que essas obras reescritas sejam velhas e/ou ultrapassadas, o que se sugere é que, como entendido por Pierre Lévy: “A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LÉVY, 1996, p. 16). Ou seja, atualizar é dar outra possibilidade de vida e de circulação a obras que são, elas mesmas,

as bases de nossas compreensões acerca do literário, tensionando essas compreensões e instaurando “uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias (...)” (*idem*, p. 17). O que se estabelece, dessa forma, é a reescrita de nossa própria noção de criação e de inventividade, forjando outros lugares de ancoragem para o eu-criador contemporâneo, tal como apontado por Marjorie Perloff, discussão que retomo no capítulo sobre autoria, criação e (não)originalidade, debate importante quando se pensa no tipo de mecanismo criativo que apresento aqui no que concerne ao trabalho poético.

Os poemas que apresentam as *referenciações* e citações têm seus sentidos construídos a partir dos nomes e excertos incorporados pelos poetas. Já quando pensamos na reescrita, o que se estabelece é a renovação dos sentidos de uma obra que foi anteriormente escrita, por meio da condensação das imagens, dos rearranjos entre os versos e palavras ou até mesmo pela mudança do ponto de vista do eu lírico. Assim, vemos dois movimentos se constituindo: nas citações, os trechos e nomes alteram o poema que utiliza os procedimentos, na reescrita, se empreende uma releitura da obra anterior.

Dando continuidade a essas análises, apresento na sequência outro disposto que também remete à incorporação do discurso do outro, especificamente, de materiais alheios ao universo literário/artístico, por meio de um mecanismo que, aproveitando a ideia vanguardista, chamo de colagem.

5.3 Colagem

*Repito. Repito. Repito. A obra. A desdobra.
Dá no mesmo... Repito. Repito. Repito. A obra. A desdobra.
Dá no mesmo... Repito. Repito. Repito. A obra. A desdobra.
Dá no mesmo.....
Paula Glenadel.*

*Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.
Walter Benjamin*

Neste capítulo, as obras escolhidas foram agrupadas de uma forma na qual é possível perceber uma espécie de *escala* no aproveitamento dos textos citados: partindo

de uma poética dos nomes, a *referenciação*, passando pela citação de trechos de obras e chegando à reescrita de textos literários. Nessa última seção, no entanto, interessam os métodos de recorte, colagem e montagem de textos a partir de fontes diversas e não necessariamente literários e/ou artísticos. Os poemas aqui apresentados se compõem de arranjos de textos que foram recortados de seus lugares primários de veiculação e, posteriormente, colados, para compor poemas, sem que houvesse uma alteração em sua forma, tal como estabelecido nos processos de reescrita.

Da maneira como esse trabalho está organizado, *Parsona* acabou por integrar a seção anterior denominada *reescrita*, entretanto, trata-se de uma obra que poderia, dadas suas características, ser inserida também na presente seção, denominada “colagem”, tendo em vista seu procedimento de construção dos poemas, o que deixa explícito um pouco da tensão que se estabelece ao subdividir-se as obras de acordo com suas características, especialmente ao se tratar de processos composicionais muito próximos. Contudo, pensando ainda no que se conceituava, no cubismo, como *colagem*, optamos por selecionar obras que introduzem nos poemas trechos de documentos diversos que foram retirados de outras matrizes que não o universo literário, extrapolando as fronteiras entre gêneros e trazendo para o seio da produção poética textos que circulam socialmente em outros contextos.

Continuando ainda com a referência à obra de Scandolara, especificamente sobre o livro *Lira de Lixo*, evoco uma das três partes que apresentei acima, denominada “Muros”, na qual há ainda o subtítulo “ou 8 glosas sobre motes de pichações” (SCANDOLARA, 2013, p. 53), esclarecendo o fato de que os poemas dessa parte são *comentários* sobre essas pichações. O aproveitamento desse tipo de recurso é semelhante ao empreendido por Bruna Beber, em *A fila sem fim dos demônios descontentes*, dando outro tipo de estatuto aos textos que proliferam nas ruas das cidades, grandes e pequenas. As oito glosas partem das pichações e dão ainda sua localização, como é possível observar no poema abaixo:

I
 rua marechal Deodoro, do lado do salão

 QUE AS IDEIAS VOLTEM A SER PERIGOSAS
 tripas sacerdotais enforcando
 deputados
 dependurados
 como piñata que estoura de tanto ouro

som
de balões e homens-bomba
pela cabeça
ribomba
a violência do silêncio.

Mas nestas mãos
estertorantes prestidigitadoras
de multidões
eco a Palavra
de um pacifista cabeludo e vagabundo
- e olha no que deu.

(SCANDOLARA, 2013, p. 55)

No conjunto de poemas em questão, Scandolara os elabora em formato de *comentário* às pichações que recolhe pela cidade. No exemplo acima, ele estabelece um duplo movimento: é uma citação dentro da citação, já que a frase pichada “Que as ideias voltem a ser perigosas” é uma frase de Guy Debord quando fazia parte da Internacional Situacionista, nos anos 50, mas que se tornou célebre durante o “Maio de 68” francês. O poema evoca imagens de uma possível revolução que destituiria políticos e os assinaria em praça pública, entretanto, nada disso ocorre já que o próprio eu lírico é um “cabeludo pacifista”, pouco interessado na violência evocada pela primeira estrofe.

Quando se pensa na incorporação da pichação pela via da apropriação, da citação e da colagem, há ainda um debate interessante no que concerne ao tema da *reciclagem*, sobretudo quando os poemas estão diretamente relacionados às imagens da cidade. As ideias de *reciclagem* associam diversas questões contemporâneas, não só no campo da arte, mas, principalmente, nos campos do consumo e da sustentabilidade. Isto é, da mesma forma que, no capitalismo tardio, surgem diariamente debates acerca das melhores maneiras de se lidar com o lixo produzido sistematicamente, no mundo da produção artística surge o questionamento acerca do destino possível que a arte pode dar para os discursos e imagens que circulam no mundo. E a pichação é representativa dessas questões já que ela está presente na paisagem de muitas cidades e, ao contrário do entendimento de vários setores, não se trata apenas de “sujeira”, trata-se de uma importante forma de expressão que veicula ideias e expressa identidade. No texto “A cultura da reciclagem”, Marcus Bastos faz um debate acerca do hibridismo das formas culturais contemporâneas através das relações entre reciclagem e cultura digital:

(...) a reciclagem, um dos exemplos de como o ideário dessa contracultura se insere progressivamente em setores sociais cada vez

mais amplos, acontece também nas mídias digitais. Por isso, o símbolo de uma sociedade preocupada em preservar suas reservas naturais e reaproveitar os detritos sólidos não é o *Memex*, mas o *sampler*. Assim, parece razoável aproximar a linguagem digital do universo em que este último se desenvolve. É o objetivo das pequenas amostras de pensamento desenvolvidas abaixo, para que o leitor as combine da forma que achar mais interessante. (BASTOS, 2004, s.p.)

O *memex* é uma máquina, criada em 1945, cujo objetivo era guardar informações e auxiliar na memória, precursora do hipertexto. Já o *sampler* é o software que armazena sons com o intuito de reproduzi-los posteriormente, em conjunto ou separadamente. Metonimicamente, esse último transformou-se no símbolo desses processos de reciclagem à medida que dá um destino prático aos sons que armazena, reciclando-os. Para Bastos, o interesse maior é em relação às mídias digitais, entretanto, parece-me que a literatura tem se interessado diretamente por isso também, não só como tema, mas como mecanismo, como tenho tentado demonstrar aqui.

A questão da reciclagem, entendida da forma como colocada por Bastos, está também presente nas considerações de Bourriaud quanto à “pós-produção” da arte contemporânea. Para ele, no mundo contemporâneo “a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido (...)” (BOURRIAUD, 2009, p. 09). Ou seja, os dados culturais – em suas múltiplas formas – têm sido continuamente aproveitados pelas obras de arte, dramatizando uma demanda atual externa à arte, já que, se não houver aproveitamento do que já foi produzido, em detrimento da produção de novos itens, todas as formas de vida no planeta estarão condenadas à morte, em pouquíssimo tempo.

Além desse aproveitamento – da reciclagem – de dados como as pichações, há outros trabalhos que utilizam uma variedade de textos que estão fora do circuito da intervenção artística, como é o caso dos livros de Alberto Pucheu. Conforme registrado por Miguel Sanches Neto, na apresentação de *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013), o poeta “se deixa povoar por todas as manifestações de discurso, da fala dos surfistas à carta de um assassino, do que dizem as pessoas no trem aos e-mails dos amigos, para montar, como se fosse uma instalação de palavras, os seus poemas. A este procedimento ele dá o nome de arranjos” (NETO in PUCHEU, 2013, p. 09).

Esses *arranjos* constituem poemas que são escritos através de colagem, como é o caso de “Tow-In”, poema longo, subdividido em cinco partes, e que foi feito, segundo a

nota apresentada no livro, “com as falas de surfistas, tiradas de diversos filmes e livros” (*idem*, p. 22). Uma dessas partes, “É preciso aprender a ficar submerso”, inclusive circulou bastante pela internet por meio de um vídeo-poema que sobrepõe imagens de mar e surfistas acompanhadas da leitura dos versos. No livro, há ainda outros exemplos de poemas feitos com colagens, como, por exemplo, um cujo nome é autoexplicativo “Transcrição *ipsis litteris* de uma fala em uma banca”.

Porém, gostaria de destacar outros poemas, cujos “arranjos” são feitos a partir de documentos bem mais *delicados*. “Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz)”, por exemplo, foi feito “com as falas de Wellington Menezes de Oliveira, que, no dia 7 de abril de 2011, com 23 anos, invadiu a Escola Municipal Tasso da Silveira, em Realengo, matando 12 crianças” e também com excertos do texto “2083 Na European Declaration of Independence”, de Anders Behring Breivik “que, no dia 22 de julho de 2011, com 32 anos, cometeu um atentado contra edifícios governamentais em Oslo e, horas depois, abriu fogo contra um acampamento de jovens organizado pelo Partido Trabalhista Norueguês, em Utoeya, resultando em 77 mortos” (*idem*, p. 21-24). O poema é finalizado com a parte “II – Arranjo para tornar o mundo cada vez menos violento (pós-voz)”, onde são elencados os nomes das vítimas dos massacres. A opção por colocar essa parte como um arranjo capaz de tornar o mundo menos violento, chama a atenção para o outro lado do massacre, em um movimento contrário ao da mídia sensacionalista que tem como método difundir a imagem de quem comete os assassinatos.

Esse mecanismo ainda retorna em outro poema, denominado “Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento, II”, escrita a partir da transcrição da fala do Coronel Erir Ribeiro Costa Filho sobre as manifestações populares em junho de 2013. Do poema em questão, transcrevo abaixo o trecho inicial e as notas finais que o explicam:

Como é que eles estão passando para a imprensa? Eles ficam de frente pra polícia, esperando a reação. Eu tenho um vídeo aqui, ó! Isso aqui, o que eles fizeram com a gente, com os policiais militares. É mijo o que jogam em cima da gente, cospem na nossa cara. Nós somos também cidadãos. Nós somos. Estamos para dar segurança a todos vocês, inclusive para a imprensa. E nós não estamos tendo apoio. Nós estamos com policiais feridos, mas esses “direitos humanos” não é pra polícia. Não é pra polícia. Essa farda aqui, nós somos policiais militares, e somos cidadãos, somos eleitores também. Somos. Se a PM não estiver ali, é anarquia. E todos têm que ter responsabilidade.

Todos nós. Todos. Não brinca com o que está acontecendo não. Porque ninguém sabe o que está por detrás.

(...)

P.S.: Este arranjo é a transcrição literal da fala do Coronel Erir Ribeiro Costa Filho na reunião da cúpula da Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, convocada pelo Governador Sérgio Cabral, no dia 18 de julho de 2013, no Palácio da Guanabara, sobre as manifestações populares. Ele foi postado no Facebook na respectiva data, depois de ter assistido ao pronunciamento.

P.S.2: No dia 6 de agosto do mesmo ano, o Coronel Erir Ribeiro Costa Filho foi exonerado de seu cargo de comandante-geral da Polícia Militar. (PUCHEU, 2013, p. 63-65).

Diferentemente do primeiro arranjo, na segunda parte o que se escancara é a dimensão da violência de estado, afinal, trata-se da fala de um agente de segurança pública que se coloca como um “combatente”, em face das manifestações, distorcendo totalmente suas funções – apesar de todos reconhecermos os problemas que circunscrevem a profissão de policial no Brasil. Mais uma vez, trata-se de um tipo de texto que evoca uma série de tensões e conflitos, ao mesmo tempo que provoca em seu leitor certa inquietação, já que não é simples responder que tipo de intenção se revela nisso. Porém, antes de tentar traçar ideias quanto a isso, gostaria de apresentar ainda outros textos.

Continuando com esse tema do *reaproveitamento*, outra obra que reutiliza textos, digamos, menos ortodoxos e à qual gostaria de me dedicar é o *Livro das postagens* (2016), de Carlito Azevedo, publicado pelo poeta sete anos depois de seu último livro, *Monodrama* (2009). A obra é dividida em duas partes: “Livro do cão” (AZEVEDO, 2016, p. 11-37), e “O livro das postagens” (*idem*, p. 39-73). A primeira parte é composta por um “Prólogo canino-operístico”, no qual lemos a voz de cão que a todo tempo lamenta a ausência do *autor* e o fato de ele estar ali (em uma espécie de palco), sem saber exatamente o que dizer: “Eu não deveria nem estar aqui./ Outro deveria estar em meu lugar./ Eu não fui treinado para isso” (*ibidem*, p. 13). E prossegue: “O autor deveria estar aqui./ eu apenas farejo o que me atiram” (*ibidem*, p. 15). Nisso, esse primeiro poema se interpõe como uma obra metatextual à medida que reflete o tempo todo sobre o seu próprio processo. Dessa forma, o poema acaba por produzir uma reflexão sobre o lugar do “autor”, questão ainda pertinente e que vem à tona quando nos defrontamos com esses processos de sobreposição de vozes e textos de outros e que retomarei no próximo capítulo.

A esta atitude do cão, perguntando acerca do autor do livro, se interpõem, desde a primeira página do poema, referências a outros poetas, artistas (Marina Tsvetaeva, Godard, Maiakóvski) e personagens literários (Eurídice, Ofélia), entre outros, ao mesmo tempo que o próprio poema lança o questionamento da autoria para a segunda parte do livro que é justamente “O livro das postagens”. Nesta, o que podemos observar é uma tessitura de vozes que se misturam e se interpõem, na composição do poema, de forma muito semelhante a um navegador de internet, no qual temos várias janelas abertas com sites diferentes (como mencionei anteriormente em relação a outros poetas), ou mesmo uma *timeline* de rede social, na qual muitos assuntos e postagens se sobrepõem: fotografias, citações, janelas de bate-papo com assuntos díspares – daí o próprio nome da seção e do livro. Além disso, o título do livro também se estabelece como uma referência direta ao livro *Passagens*, de Walter Benjamin, anteriormente mencionado, algo também apontado por Diana Klinger.

A utilização das referências do mundo literário, artístico e filosófico se relaciona com muito do que construí de reflexão em relação a outras obras aqui abordadas, o que é pontuado por Azevedo ainda na orelha do livro: “(...) o poema [“Livro das postagens”] é cortado a toda hora por citações, imagens, paráfrases (de Kierkegaard a Giacometti, de Godard a Adília Lopes), postagens, frases ouvidas, recebidas por carta, telegrama, e-mail e inbox” (AZEVEDO, 2016, s.p.). Esse é um dado que já era recorrente na obra do próprio Azevedo, como lembrado por Marcos Siscar na crítica do *Livro das Postagens*, apresentada pelo jornal *O Globo*. Para Siscar a “escrita de Carlito continua reconhecível neste livro, explorando a variação formal, a repetição de motivos, as bruscas descontinuidades sustentadas por alusões ao mundo pop, político e literário” (SISCAR, 2017, s.p.), e como pudemos observar na outra obra do poeta que compõe o *corpus* aqui analisado, *Monodrama* (2009). Aliás, essa obra é também lembrada por Siscar, no artigo em questão, ao apontar para outra semelhança que une o livro de 2016 ao de 2009: a referência à vida pessoal do próprio poeta. Florencia Garramuño observa que esse livro explora diversas heterogeneidades, por meio da incorporação de “linguagens líricas e prosaicas, políticas e subjetivas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 100), sendo paradigmático de certa modalidade artística contemporânea que borra as margens entre as linguagens, os “frutos estranhos”. Segundo Garramuño:

(...) Numerosas práticas estéticas contemporâneas produzidas no Brasil e na Argentina nos últimos anos exploram uma estendida

porosidade de fronteiras entre territórios, regiões, campos e disciplinas na produção de diversos modos do não pertencimento. A articulação de textos com correios eletrônicos, blogs, fotografias, desenhos, discursos antropológicos, imagens, vídeos, documentários, autobiografias interrompidas e fragmentárias – entre muitas outras variáveis – cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias e artísticas na convivência com a experiência contemporânea. Para essas práticas uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinaria parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética. (...) (GARRAMUÑO, 2014, p. 99)

O que se acrescenta a essa obra de Azevedo e lhe garante uma diferença em relação ao livro anterior é o emprego de textos alheios ao mundo literário, uma vez que o *Livro das Postagens* apresenta diálogos como aqueles que acontecem nos chats das redes sociais, trechos de depoimentos de acontecimentos daquele momento, em um procedimento muito semelhante ao empreendido por Pucheu em *Mais Cotidiano que o Cotidiano*. Podemos observar, no excerto abaixo a reprodução de um diálogo de duas pessoas que discutem o que fazer durante uma situação de violência generalizada:

*B: Tá foda. Tem um jornalista canadense todo arrebetado.
E agora bateram no carinha da Mídia Ninja. Bateram muito.
Quebraram o equipamento dele.*

*P: Caralho. Todos os que estamos fora da Praça temos que
mobilizar as autoridades. É caso de urgência.*

*B.: Estou aqui online, P. , vamos dividir as ações. Já ligou para
quem?*

P: Eles batem e riem.

*E.: A Praça Saens Peña está sitiada agora, com manifestantes
gravemente feridos (braços quebrados, cortes profundos) e não chega
ajuda médica. Ninguém entra e ninguém sai. Se alguém
morar na Praça ou conhecer algum médico (*) que mora por
aqui é importante ajudar! Policiais dispersaram com bombas um
grupo com cerca de 300 manifestantes que tentou se aproximar
do Maracanã. [Grifo ao autor] (AZEVEDO, 2016, p. 67).*

No caso específico do trecho transcrito acima, é impossível não associar a sua utilização como um gesto que encerra uma questão política, afinal, vemos ali, um diálogo que aborda o conflito na Praça Saens Peña, no Rio de Janeiro, ocorrido em razão da prisão de vinte ativistas que protestavam contra a Copa do Mundo de Futebol. Há ainda trechos que se referem às ocupações dos secundaristas que, no ano de 2016, movimentaram o Brasil. No caso dos poemas de Pucheu, há a utilização dos textos

escritos por pessoas que cometeram assassinatos em massa e também a fala do coronel da polícia, na ocasião das manifestações de junho de 2013 – momento ainda recorrente nas tentativas de elucidar o percurso social e político brasileiro que acabou se desdobrando na eleição da extrema-direita neofascista. Esses são alguns dos acontecimentos recentes que exemplificam o estado de colapso social contínuo vivido no país nesta segunda década do século e que ainda permanecem em busca de algum tipo de interpretação ou simbolização.

O *dado* do aproveitamento não só dos textos, mas também da *forma* de uma página de rede social se interpõe como um ponto de recuperação daquilo que víamos no cubismo, isto é, do desejo de associar a arte com a vida. E se mantém, através desse eu lírico que é um “homem preso num apartamento, esperando a volta de alguém que se foi” e que “dialoga com vozes imaginadas, ou que chegam pelas redes sociais”, diferentemente do cão do poema que abre o livro (AZEVEDO, 2016, s.p.). Trata-se de um mecanismo de inserção direta, no *corpo* do poema, com o intuito de *transpor* esse material para outro meio, diferente daquele ao qual ele pertence, inicialmente. Em relação ao processo de associação da arte com a vida, nos diz Samoyault:

(...) Considerar a intertextualidade como colagem é enfatizar uma transferência exterior mais do que o diálogo, as marcas de uma passagem, de um empréstimo mais do que o processo de transformação. A heterogeneidade é posta em evidência entre material emprestado e texto de acolhida e a dinâmica da bricolagem (ou bricolagem, conviria escrever aqui) preside ao exame das relações intertextuais. A imagem da escritura que delas resulta procede da recuperação ou da reciclagem, rompendo com a ideia e o modelo de desenvolvimento orgânico da obra.

A prática da citação literária pode aparentar-se então com o princípio da colagem pictórica pregada pelo cubismo, depois pelo surrealismo. Introduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem transformação e de embarçar assim as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade. (SAMOYULT, 2008, p. 36).

A questão levantada por Samoyault em relação à colagem como um processo que deixa ver as marcas do empréstimo realizado e que não se fundamenta sobre um movimento de transformação do material, justifica a separação entre o trabalho desenvolvido por Azevedo daquele empreendido por Scandolara, por exemplo, e com isso subsidia a opção por separá-los em categorias distintas. Por outro lado, algumas declarações do próprio poeta Carlito Azevedo, em entrevista ao *Suplemento*

Pernambuco, permitem que essa diferenciação pontual seja relativizada, como é possível observar no excerto abaixo:

Na segunda parte de *Livro das Postagens*, você sobrepõe poemas, postagens, conversas no Facebook, cartas e afins. É uma narrativa bastante cortada – e a sinalização desses cortes é a mudança no tamanho ou no formato (itálico etc) da fonte do texto. Todos esses excertos vieram de outras pessoas/livros ou você criou algo? O Goethe dizia: “tudo o que eu escrevi, eu vivi, mas não como eu escrevi.” Esses excertos foram recebidos por cartas, e-mails, inbox, mas, sendo eu bem menos radical do que tantos artistas contemporâneos que simplesmente assinam o material colhido na internet, como o genial Kenneth Goldsmith, eu transformei tudo, misturei, adulterei, criei um texto novo a partir das mensagens de muitas pessoas diferentes. [Grifo do original] (AZEVEDO, 2016, s.p.)

Como assinalado por Azevedo, seu trabalho seria, assim, não só uma colagem *ipsis litteris* dos textos, seria antes uma recomposição, o que o distanciaria da ideia de Samoyault. Entretanto, é possível pensar que embora não seja o texto tal como foi concebido na interação *real*, o procedimento de recomposição tem o intuito de *dramatizar* uma *timeline* e, com isso, acaba por colocar em questão a maneira através da qual nos relacionamos com esses mecanismos de interação social que, dada sua difusão, se tornaram tão recorrentes. Há ainda outro aspecto que me parece central: trata-se de um desejo de reconstituir a *forma* de uma linha do tempo de uma rede social: há fotos, partituras, textos longos e reflexivos e, até mesmo, a *reprodução* de mensagens enviadas diretamente para esse eu lírico – o poema “como se” fosse outra mídia e fazendo uso dos recursos desse outro meio. Assim, o poema, ao assimilar uma característica que parece comum à experiência contemporânea, acaba por desnaturalizá-la, fazendo com que se instaure um processo de reflexão duplo: em relação ao próprio poema e em relação à forma como nos relacionamos com o que é mostrado pelo poema na vida real.

Isso guarda relação com as perspectivas teóricas de David Shields em *Reality Hunger – A manifesto* (2010), obra na qual o autor reflete acerca do desejo, da *fome* que as pessoas têm de experiências *reais*, no fragmentado mundo contemporâneo, o que seria, para ele, um desafio para a ficção. Embora seu tema principal não seja a poesia, o livro é importante para este trabalho por evocar a questão da presença do real na narrativa e também, pela forma como é construído: através da *colagem* de excertos de diversos autores. Esses trechos são organizados em temas e entre eles há uma série de

outros trechos que pertencem ao próprio autor, Shields, sem que haja diferenciação entre eles. Ao fim do livro há uma lista indicando de onde foram tiradas cada uma das citações. Assim, através da incorporação de “elementos reais”, Carlito Azevedo tensiona esse “desejo” comum apontado por Shields: afinal, o que seria esse real? Quais são as formas de se lidar com ele, seja na ficção, na poesia ou na própria arte como um todo? Carlito responde expondo as contradições que uma *timeline* de rede social nos impõe: o contrassenso de alinhar discussões íntimas (que vêm por mensagem *inbox*), discussões políticas extremamente sérias, fotografias de viagens, lembranças de outras pessoas, e etc., enquanto outros poetas responderão de outras formas.

Ainda quanto a essa presença de uma “linguagem de internet” ou do aproveitamento de noções de tecnologia, há o trabalho de Nuno Rau, em *Mecânica Aplicada* (2017). Nesse livro, Rau se filia à tradição poética que tem a “máquina do mundo” como tema, trazendo como epígrafes do livro quatro poetas fundamentais para se pensar esse tema: Dante Alighieri, Luís Vaz de Camões, Haroldo de Campos e Carlos Drummond de Andrade.

A primeira parte do livro, denominada “*subversio machinae* (manual)” apresenta poemas cujos títulos são: “tutorial”, “*touch screen* (retorno ao inferno interminável)”, “*wireless*”, “*firewall*”, “rede”, “*touch pad*”, “*pay-per-view*”, “*r.a.m.*”, “trilhas”, “*reset/lyserg*”, “*looping sufi*”, “*r.e.m.*”, “manual técnico da dispersão” (RAU, 2017, p. 13-26). Na sequência do livro, há vários poemas que veiculam citações de versos e trechos de cartas e canções. Nesses casos, o poeta sempre adiciona uma nota ao poema, informando as fontes das quais foram retirados os *samplers* que compõem esses versos e que vão de René Descartes a Cartola, passando por Fernando Pessoa e Dolores Duran. Quanto a esses procedimentos, vale observar um trecho do posfácio do livro, escrito por Alexandre Guarnieri:

“Há algo errado com o mundo”, diz Morpheus para Neo, o herói cristico da trilogia Matrix. Nestas páginas, nosso Neo é Nuno. Morpheus é o seu cabedal de saberes ou seu *paideuma* de poesia, filosofia, da mecânica à arquitetura. Há a tentativa de perseguir o amor, malfadada, na qual tempo e memória se entrelaçam. Há o flerte com o Romantismo, com o Barroco, com a canção popular que Nuno sampleia e remixa dialogando com aspectos da tradição que o poeta seleciona, quase cirurgicamente, “escondendo no bolso um bilhete sem/ volta pra Pasárgada/ sabendo que ela foi também bombardeada”. [Grifo nosso]. (GUARNIERI in RAU, 2017, p. 81)

Para Guarnieri, o “poeta-*hacker* (mergulhado no *software* da Língua) desenvolve seu ‘inventário de técnicas’ para *hackear*-poetizar o Real de que é prisioneiro” (*idem*, p. 82). Interessante aqui é, novamente, a alusão ao “Real” – inclusive com letra maiúscula – remetendo ao pensamento lacaniano, e o poeta como alguém que está, em grande medida, empreendendo formas de se relacionar com esse real (ou Real). Para continuar entre as referências do mundo hacker, vale citar o colofão do livro (também da Editora Patuá), no qual os poemas-amuletos são igualmente possibilidades de reestabelecer as relações com o sistema: “Poemas como amuletos que se infiltrem e hackeiem o sistema servidor central que induz a pensar que nada muda, enquanto o mundo perfaz suas tantas revoluções na órbita celeste” (RAU, 2017, p. 88). Continuando a pensar nas formas de incorporação de materiais alheios ao universo artístico, há o poema de Tarso de Melo, denominado *Readymade*, no qual há uma série de manchetes de jornal sobre a modelo inglesa Naomi Campbell:

Naomi Campbell faz tour gastronômico em SP. Naomi Campbell encontra ginecologista e infectologista em consultório. Naomi Campbell retirou cisto do ovário, segundo amigo brasileiro da top. Para não falar com a imprensa, Naomi Campbell deixou o local de helicóptero. Naomi Campbell almoça com namorado e vai ao médico em SP. Naomi Campbell recebe alta médica em São Paulo. Naomi pode ter sido operada devido a infecção, diz colunista. Naomi manda bloquear telefone e proíbe enfermeiras de entrarem em seu quarto. Médico de Naomi diz que pretende dar alta para a paciente até sábado. Após cirurgia, Naomi Campbell passa bem e descansa. Entenda o problema de saúde da top model Naomi Campbell. Naomi é operada para retirada de cisto, dizem amigos. Mídia internacional destaca internação de Naomi Campbell em SP. Naomi é atrevida e destrói tudo, diz Nany People. Naomi recebe cachê para internacionalizar Carnaval. Naomi Campbell afirma que mundo da moda ainda é muito racista. Naomi Campbell marcou presença no Carnaval de Salvador. Ator teria usado drogas com Naomi Campbell. Jornal especula suposto romance entre Hugo Chávez e Naomi Campbell. Naomi Campbell entrevista o “anjo rebelde” Hugo Chávez. Naomi Campbell visita projeto social em Cuba. Homens-armário vigiavam sala em que Naomi Campbell jantava no Bhudda. Naomi Campbell chega com botas para realizar serviço comunitário. Naomi Campbell vira faxineira. Naomi Campbell confirma presença no GP Brasil. Naomi Campbell fará desfile para ajudar vítimas de inundações. Naomi Campbell reaparece em leilão em Mônaco. Naomi Campbell diz que faxina lhe deu mais determinação. Naomi Campbell agrada em seu primeiro dia como faxineira. Naomi Campbell começa a cumprir pena de

limpar chão em NY. Naomi Campbell faz aulas de ioga para controlar raiva. Naomi Campbell diz que combate à cocaína deve focar traficantes. Naomi Campbell defende indústria da moda em debate sobre anorexia. Jornal conta ligação de Naomi com seita brasileira “bizarra”. Naomi Campbell é considerada culpada por agredir empregada. Naomi Campbell admite ter agredido empregada. Naomi Campbell é presa por agressão. Naomi Campbell processa jornal britânico por difamação. Naomi Campbell é acusada de agredir funcionária pela quarta vez. Naomi Campbell paga camareira para evitar processo. Naomi Campbell vai torcer pelo Brasil na Copa. Naomi Campbell quer ser mãe, diz tabloide inglês. Naomi Campbell processa cirurgia francês. Naomi Campbell viverá diabo em filme. Naomi Campbell fará vídeo contra tráfico de mulheres. Naomi Campbell bate em atriz italiana em Roma. Naomi Campbell é acusada de agredir melhor amiga por vestido. Naomi Campbell assume na TV uso de drogas. Naomi Campbell é convidada a presenciar matança de focas. Naomi pode ser multada por abandonar trabalho na Turquia. Naomi Campbell afirma que Nelson Mandela é seu confidente. Modelo Naomi Campbell fará papel de stripper em novo filme. “The Essential Naomi Campbell” vai ao ar no próximo domingo. (MELO, 2012, 57-58)

O poema de Melo dramatiza o esvaziamento de certo setor do jornalismo que vive da exploração de detalhes e escândalos da vida pessoal de celebridades de todos os tipos e que, em tempos de internet, se convertem em *clickbait*. Há aqui toda a sorte de manchetes que tratam de problemas sérios, como a agressividade e o consumo de drogas, mas que são estritamente pessoais, já que não se trata de uma discussão quanto às políticas públicas relacionadas aos temas da violência e das drogas, mas sim da *exposição* sistemática das situações com o intuito de construir uma narrativa sensacionalista sobre sua vida. O tratamento dado às manchetes pelo poema evidencia, assim, a dimensão extremamente invasiva de cada uma delas e, ao mesmo tempo, o processo de desumanização da modelo, colocada como mero objeto. É interessante fazer um contraponto com a própria profissão de Campbell, uma vez que esse lugar da modelo como simples “corpo” ou até mesmo um “cabide”, sempre foi explorado pelo mundo da moda – seja do prêt-à-porter, seja da alta costura. Esvazia-se assim também a própria figura humana que está por trás de cada uma dessas manchetes.

Além disso, trata-se de um poema que se alonga, por duas páginas do livro, instaurando até mesmo certo cansaço no leitor – daí minha opção por transcrevê-lo integralmente aqui: demonstrar esse movimento que se constitui justamente através da

repetição. Mais uma vez, o *excesso* das manchetes, tanto por serem muitas, como por falarem basicamente da mesma coisa (as polêmicas *pessoais* de Campbell), colocam sob tensão a própria forma como podemos pensar no trabalho da mídia e nos interesses dos leitores de revistas e jornais que hoje se converteram nos leitores das páginas de redes sociais.

O que se estabelece como um ponto relevante para minhas reflexões aqui é a escolha do título do poema “Readymade”, recuperando o nome da estratégia de criação estética inventada por Marchel Duchamp. O artista pretendia, através de seu novo método, romper com a “artesanía” comum à arte e utilizar objetos industrializados, banais, como objetos artísticos. Obra emblemática dessa perspectiva é “A Fonte” (1917) – o mictório que Duchamp apresentou, sob pseudônimo, no Salão da Sociedade de Artistas Independentes de Nova York. Pensando nisso, quando Tarso de Melo chama seu poema de “Readymade” há tanto um deslocamento das manchetes de jornal, quanto um reposicionamento do termo de Duchamp, que é trazido à contemporaneidade e, assim, pode ser revalidado ou colocado sob tensão.

Desses e outros aspectos advém a importância do aproveitamento de materiais estrangeiros à própria literatura e à arte como um todo. Quanto a isso e também em referência ao trabalho de Carlito Azevedo, Klinger ainda acrescenta:

Vale a pena explorar diversos usos de documentos em projetos poéticos e livros de poesia publicados nos últimos anos, justamente na medida em que esses usos ao mesmo tempo implicam num deslocamento do sujeito poético, na apropriação de outras vozes e discursos, e produzem um estranhamento sobre a percepção desses documentos e do real para o qual eles apontam. No caso do *Livro das postagens*, considero que existe uma relação estreita entre este tipo de documento que são as postagens e o livro de poemas enquanto materialidade e tecnologia. (KLINGER, 2018, p. 19)

Esse estranhamento em relação aos documentos utilizados e, consequentemente, ao real para o qual eles apontam, questionam a suposta autonomia da literatura, debatida por vários autores. Josefina Ludmer, em seu texto “Literaturas Pós-Autônomas” argumenta que contemporaneamente determinados tipos de textos literários deixaram de ter uma especificidade, corroborando com a construção discursiva habitual que diferencia a literatura de outras formas. Para Samoyault, é justamente pela via da intertextualidade que a literatura rompe com essa dicotomia “segundo a qual ou a

literatura fala do mundo, ou ela fala apenas de si mesma” (SAMOYAUULT, 2008, p. 103).

Essa é uma perspectiva presente também no trabalho de Hal Foster, *O Retorno do Real*, lançado nos Estados Unidos em 1996 e traduzido no Brasil em 2014. Essa obra reúne uma série de textos que refletem acerca das relações entre as Vanguardas, a *pop art* e o pós-modernismo, sobretudo, no universo das artes plásticas, traçando uma espécie de *continuum* entre esses momentos distintos do século XX. Dada essa presença constante do *real* em outros campos da produção artística (cinema, literatura, entre outros), a obra acabou se tornando uma referência importante não só para as reflexões acerca das artes visuais. No texto que nomeia o livro, Foster propõe que a habitual divisão entre a arte que utiliza referentes e a que utiliza simulacros seja abolida:

Nossos dois modelos básicos de representação compreendem apenas o essencial dessa genealogia pop: que as imagens estão ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, inversamente, que tudo o que as imagens podem fazer é representar outras imagens, que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos autorreferenciais. A maioria dos relatos da arte do pós-guerra baseadas na fotografia separa-se, de alguma forma, nesse ponto: a imagem enquanto referente *ou* enquanto simulacro. Esse “ou isto, ou aquilo” reducionista restringe as leituras dessas artes, especialmente no caso da pop (...). (FOSTER, 2014, p. 122-123).

Na sequência, Foster empreende a contestação desse “modelo reducionista” a partir da análise das imagens de *Death in America*, exposição de Andy Warhol, na qual há uma série de imagens fortes: de cadeiras elétricas, de acidentes de carro e de suicídios. Segundo Foster, grupos diferentes de críticos empreendem leituras que ora posicionam a obra de Warhol como referencial, ora como simulacro, entretanto, ele propõe uma *terceira via*, a do *realismo traumático* cujo estabelecimento teórico se dá via psicanálise. Para ele, as repetições – comuns nas obras de Warhol – “não só reproduzem efeitos traumáticos; também *os produzem*” [grifo do autor] (FOSTER, 2014, p. 126). E ainda continua:

(...) a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no

sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem. (FOSTER, 2014, p. 128-129).

Karl Erik Schøllhammer, no artigo “Para uma crítica do realismo traumático” (2012), salienta o quanto essa perspectiva de Foster “indicou a retomada do interesse pelas formas de realismo extremo nas artes visuais contemporâneas” e o quanto isso rapidamente “se expandiu para a análise da literatura ressaltando, por um lado, temas e estilos de ruptura representativa e efeitos estéticos de choque e, por outro, linguagens híbridas entre documentarismo e encenação ficcional” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 19). O interesse de Schøllhammer é direcionado à prosa ficcional e é também crítico em relação a essa presença do real – segundo ele, excessiva – nas obras ficcionais, entretanto, aqui considero interessante essa perspectiva para analisarmos a “presença do real” no trabalho de outros poetas, como Angélica Freitas em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), do qual reproduzo a seção “3 poemas com auxílio do Google”:

a mulher vai

a mulher vai ao cinema
 a mulher vai aprontar
 a mulher vai ovular
 a mulher vai sentir prazer
 a mulher vai implorar por mais
 a mulher vai ficar louca por você
 a mulher vai dormir
 a mulher vai ao médico e se queixa
 a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
 a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
 a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
 a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
 a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças
 a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas
 a mulher vai se sentindo abandonada
 a mulher vai gastando seus folículos primários
 a mulher vai se arrepender até a última lágrima
 a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando
 a mulher vai colocar ordem na casa
 a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário
 a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
 a mulher vai mais cedo para a agência
 a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
 a mulher vai no fim sair com outro
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol

a mulher vai poder dirigir no Afeganistão

a mulher pensa

a mulher pensa com o coração
a mulher pensa de outra maneira
a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
a mulher pensa será em compras talvez
a mulher pensa por metáforas
a mulher pensa sobre sexo
a mulher pensa mais em sexo
a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos
a mulher pensa muito antes de fazer besteira
a mulher pensa em engravidar
a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira
a mulher pensa nisto, antes de engravidar
a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
a mulher pensa que sabe sobre homens
a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
a mulher pensa primeiro nos outros
a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem
a mulher pensa no que poderia ter acontecido
a mulher pensa que a culpa foi dela
a mulher pensa em tudo isso
a mulher pensa emocionalmente

a mulher quer

a mulher quer ser amada
a mulher quer um cara rico
a mulher quer conquistar um homem
a mulher quer um homem
a mulher quer sexo
a mulher quer tanto sexo quanto o homem
a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
a mulher quer ser possuída
a mulher quer um macho que a lidere
a mulher quer casar
a mulher quer que o marido seja seu companheiro
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
a mulher quer conversar pra discutir a relação
a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
a mulher quer apenas que você escute
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
a mulher quer segurança
a mulher quer mexer no seu e-mail
a mulher quer ter estabilidade
a mulher quer nextel
a mulher quer ter um cartão de crédito
a mulher quer tudo

a mulher quer ser valorizada e respeitada
 a mulher quer se separar
 a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
 a mulher quer se suicidar
 (FREITAS, 2012, p. 67-72)

Nesse livro, Angélica Freitas investe frontalmente numa poesia que busca colocar em tensão os discursos sobre o “lugar do feminino” não só na poesia, mas na sociedade de forma mais ampla. Publicado antes do *boom* feminista dos últimos anos, a obra foi um sucesso de vendas e de crítica, sendo inclusive reeditada e alçada ao lugar de um dos livros mais relevantes da poesia brasileira nesse começo de século. Nos poemas transcritos acima fica evidente a proposta crítica de Freitas, ao escrever sobre diversas dimensões daquilo que se constrói, sistematicamente, quanto ao *lugar da mulher*, já que ela os concebe a partir de pesquisas feitas no Google – uma das ferramentas de pesquisa na internet mais populares do Ocidente. Essa estratégia se assemelha à técnica da poesia *flarf* concebida pelo poeta norteamericano Gary Sullivan, cuja intenção é deslocar as ideias iniciais quanto àquilo que deve ou não compor um poema. Uma das formas de conceber a *flarf poetry* seria justamente por meio das pesquisas dos mecanismos de busca da internet.

A estrutura do poema se refere ao que seria a pesquisa “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”, e o restante de cada verso seria a “sugestão de pesquisa” do Google que compreende as buscas mais populares do site. Nesse sentido, a repetição apresentada pelo poema representa diretamente o discurso vigente sobre as mulheres e o tipo de violência que esse discurso veicula sistematicamente: “a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças”. E também tensiona alguns dos discursos mais clichês acerca da mulher em relação a ela mesma: “a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem”. E termina com “a mulher quer se suicidar”, em um tipo de saída comum na obra de Freitas que é pela via do deboche, da piada, afinal, diante de tantas questões, imposições e violências, parece só restar o suicídio como resposta.

A questão que esse poema instaura, parece-me, está relacionada ao conceito de *realismo traumático* de Hal Foster, à medida que o poema de Angélica Freitas, incorporando esses *dados* retirados de resultados de pesquisas potencialmente verdadeiras, faz com que a violência da repetição desse discurso tanto represente diretamente esse discurso, quanto o esvazie, o depure, até chegar ao limite da piada,

instaurando justamente um movimento duplo e ambíguo – característico da própria voz poética de Angélica Freitas.

Outro livro que foi concebido como uma montagem/colagem e que se insere nessas discussões acerca do realismo traumático é *Sessão*, de Roy David Frankel, no qual o autor utiliza trechos da sessão parlamentar que culminou com o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, em 2016. Ao transcrever as falas e dividi-las em versos, Frankel intencionalmente deixa destacados, ao lado direito da página, palavras como “país”, pátria”, “Brasil”, “brasileiro”, “nação”, entre outros significantes semelhantes que foram exaustivamente repetidos nos discursos apresentados naquele dia. Abaixo, apresento um dos poemas:

Um dia,	
senhores,	
há pouco mais	
de 500 anos,	
homens inspirados	
também pela honra	
atravessaram o mar	
tenebroso para fundar	
aqui	
aquela que,	
entre outras mil,	
és tu,	
	Brasil,
ó	
	Pátria
amada.	
(FRANKEL, 2017, p. 22)	

No poema em questão, há a referência ao suposto descobrimento do Brasil, realizado, segundo o “eu lírico”, por homens também inspirados pela honra, como o são os próprios parlamentares. Levando-se em conta o conhecimento que temos acerca do processo de invasão e apropriação que se passou aqui, essa “honra” à qual o poema se refere talvez não seja algo de tão significativo assim. Além disso, o destaque dado às palavras que aparecem à direita (“Brasil” e “pátria”) atua da mesma forma que a repetição empreendida pelo poema de Angélica Freitas: as palavras, ao fazerem referência a uma espécie de patriotismo enviesado, apontam para o esvaziamento das próprias noções de pátria, principalmente, quando as vemos sendo proferidas por deputados que pertencem a castas que expoliam continuamente o erário público.

Heloísa Maria Murgel Starling, no prefácio do *Caderno de Poesias*, denominado “Maria Bethânia: Intérprete do Brasil” utiliza-se do fato de Maria Bethânia ser *intérprete* de canções, e não compositora, para explorar também o fato de que Bethânia formula com seus espetáculos uma *interpretação* do que Starling chama, não sem conflito, de *brasilidade*. Relevante para este trabalho é o fato de que a historiadora sustenta essa perspectiva de Bethânia como intérprete do Brasil tendo como base a ideia de que a artista é alguém cujo trabalho foi organizado em muitos momentos com base na *citação* e dá como exemplo não só o *Caderno de Poesias*, mas também *Opinião* (1964) e *Brasileirinho* (2003). Para Starling, este último “demarca o momento em que o cruzamento entre a poesia do livro e da canção, traço incontornável da escrita de Bethânia, passou a revelar um ponto de vista sobre o Brasil e a lançar um olhar interessado e inovador sobre o país” (STARLING, 2015, p. 20).

Segundo Starling, na segunda metade dos anos 60, a parcela mais politizada do teatro musical tinha um tipo de escrita denominado como “textos colagens” que “usava e abusava das possibilidades de embricamento entre formas literárias distintas – canções, poemas, ensaios, contos, crônicas, depoimentos” com uma forma de estabelecer uma “interpretação da história e da conjuntura política imediata do país” (p. 17).

Aqui, parece-me, a colagem empreendida por Roy David Frankel desempenha – guardadas as devidas proporções – um papel semelhante a esse atribuído por Starling às citações nas obras de Bethânia, já que elas constroem uma *interpretação* muito aguda do que é possível entender como “o Brasil contemporâneo”. É através do *realismo traumático* de Foster que podemos pensar a incorporação dos discursos dos deputados como um processo de construção de uma ideia de *brasilidade* que, temos visto continuamente, é também traumática. Afinal, de que “pátria”, de qual “Brasil” se trata nos discursos e, posteriormente, poemas apresentados?

No momento em que escrevo esta parte da tese, já em 2019, os resultados práticos do processo iniciado com o impeachment de Dilma Rousseff são vistos continuamente, pela via do acirramento dos embates ideológicos; da destruição contínua de bens públicos, da Universidade, da Seguridade Social, dos direitos trabalhistas, das agências de fomento à pesquisa – inclusive a que financiou a pesquisa que aqui sistematizo; pela via da fragilização da proteção ambiental que ameaça os povos da floresta, a própria floresta e a vida no planeta como um todo; entre muitas e inúmeras outras violências profundas. Por mais que nosso estado atual não tenha sido causado

exclusivamente pelo processo de deposição de Rouseff e por mais que ela mesma tenha participado ativamente de alguns desses processos (Belo Monte e os cortes sofridos pela educação não nos deixam mentir), é inegável que há ali um ponto fundamental na cadeia de acontecimentos que têm contribuído para que um estado de exceção forjado no bojo de uma suposta democracia se instaure para cada vez mais brasileiros (para além das periferias, onde sempre vigorou). Todas essas instâncias atuam diretamente na leitura do livro construído por Frankel e na forma como podemos entendê-lo, enquanto um catalisador de certa *brasilidade* que tem se revelado de forma extremamente radical, nos últimos anos, e profundamente distanciada daquilo que acreditávamos ser. Nesse sentido, a incorporação direta dos discursos dos parlamentares não é mera blague, trata-se do escancaramento da situação permanente de crise vivida no Brasil e que foi mascarada por um período de bem-estar social minimamente expandido. Assim, os poemas deslocam as palavras do campo semântico relacionados à pátria, Brasil, etc, porque essas palavras estão hoje, sendo deslocadas continuamente, nos campos políticos, éticos e estéticos, forçando que se (re)pense continuamente o que esses termos podem significar.

Quais ideias e perspectivas de Brasil, de pátria, de nação, etc, são evocadas quando em meio aos discursos proferidos, em uma sessão parlamentar, há a saudação elogiosa a um militar torturador, facínora, monstruoso? Quando não há nenhum tipo de resposta a esse tipo de atitude? E quando, pouco tempo depois, o mesmo indivíduo que havia proferido esse discurso é eleito presidente do país? Questões que nos restam como *real traumático* e como realidade implacável, por meio de tudo que tem acarretado em nosso contexto social, político, econômico e cultural. Leonardo Villa-Forte também destaca essa dimensão traumática, evocada pelo livro de Frankel:

Por meio dessa operação [de versificar as falas dos parlamentares], *Sessão* causa uma pane no leitor, que se vê sem chão. O efeito é resultante do contraste brutal entre forma e conteúdo. E, curiosamente, há uma carga emocional altíssima no livro, dado que é impossível não se deprimir ao virar página após página e ver, mais uma vez, a crueza e a pobreza discursiva se manterem. É como se estivéssemos entrando em contato com aquelas palavras pela primeira vez, ao mesmo tempo em que restauram uma memória amarga. É como a memória de um trauma. Sabemos o que vem pela frente, mas, mesmo com essa consciência, não quer dizer que estejamos preparados. Seja o leitor um descontente com a queda de Dilma ou um entusiasta, é impossível não lamentar a baixa qualidade intelectual, moral e civil dos deputados. O passado é revivido como memória e diferença: há algo da lembrança

afetiva que carregamos daquele evento, mas presentificado por meio de uma nova dor que se produz pela transparência que é efeito do texto publicado e lido. (VILLA-FORTE, 2019, p. 45).

Em um país com uma dificuldade tão grande de construir memória – vide a forma como a Ditadura Militar tem sido, sistematicamente, revista – os poemas de Frankel funcionam como uma espécie de monumento para que não nos esqueçamos. Villa-Forte sugere que, diante dos poemas, ao reviver a dimensão *deprimente* escancarada naquele domingo, o leitor “fica sem chão”. Para mim, esse “ficar sem chão” nos faz experimentar uma espécie de *desamparo* profundo e este desamparo, por sua vez, seria, como conceituado por Vladimir Safatle em *O circuito dos afetos* (2015), o *afeto* fundamental, capaz de fazer com que as pessoas sejam capazes de criar e agir politicamente. Pensando na questão do *ready made*, apontada pelo poema de Tarso de Melo e presente em *Sessão*, gostaria de recuperar as considerações de Diana Klinger, no artigo “Poesia, documento, autoria”:

(...) Assim, se naquele “fatídico domingo” o Brasil ficou conhecendo o nome e o rosto de cada um dos deputados, e se deparou com a voz, o gesto e a atitude exaltada da maioria deles, no livro *Sessão*, esses discursos passam a circular no anonimato, como uma espécie de *antiready made* (e nesse sentido, me afasto das resenhas que se fizeram do livro aproximando o procedimento ao *readymade*). Se Duchamp, com o urinol, retirava um objeto produzido em série e singularizava-o dotando-o de assinatura, o gesto de Roy Frenkel [*sic*] consiste, ao contrário, em retirar a singularidade e a assinatura dos discursos, e torná-los objeto de uma voz única, anônima e amorfa, algo assim como um “inconsciente coletivo” que essas subjetividades pareciam encarnar. Por sua vez, este modo de apropriação do discurso do outro, a partir dessa distância, desvirtuaria também a particularidade do *ready made*, que consiste em estabelecer uma equivalência entre “escolher e fabricar, consumir e produzir” (Bourriaud, 2009, p. 22). Isso porque este “modo de usar” o discurso dos deputados (não arriscaria a chamar de “discurso político”), convoca um determinado leitor, uma determinada comunidade de recepção. (KLINGER, 2018, p. 28-29).

Conforme apontado por Klinger, a ideia de *ready made*, tal como pensada por Duchamp, no início do século XX, parece não ser a mais adequada para se avaliar de maneira proveitosa os recursos empregados pela poesia brasileira contemporânea, sobretudo, no que chamei aqui de colagem. Nos casos dos poemas apresentados, o aproveitamento dos textos tem, predominantemente, um uso *político* ao estabelecer uma tensão em relação a discursos que circulam socialmente, seja a narrativa dos conflitos de

junho de 2013, sejam as manchetes sensacionalistas de fofoca, sejam os discursos dos parlamentares ou as sugestões de pesquisa do Google. E esse uso *político* se sustenta, mais uma vez, pela via do apontamento de algo que é traumático e se dá pela via do transbordamento. (Essas dimensões – de trauma e de excesso – podem ser facilmente recuperadas ao lembrarmos das longas horas de sessão parlamentar que deram origem ao livro de Frankel).

Entendendo esse cenário contemporâneo como distinto daquele no qual estava Duchamp, uma perspectiva teórica mais interessante para compreender os procedimentos empreendidos, talvez seja a da “escrita não criativa”, tal qual pensada por Kenneth Goldsmith, escritor e professor norteamericano. Para ele, a escrita não criativa é uma forma de lidar com o *excesso* de textos já escritos no mundo e de dar à internet e à tecnologia digital uma posição central dentro do processo criativo, algo que, segundo sua compreensão, ainda é pouco empreendido. O livro em questão, publicado justamente sob o nome de *Uncreative Writing* (2011), reúne uma série de textos que vinham sendo escritos por Goldsmith nos anos anteriores e que propõem uma espécie de *ready made* do século XXI. Para Goldsmith: “A escrita não criativa é uma literatura da pós-identidade. Com a fragmentação digital, qualquer sentido de autenticidade unificada e coerência foi há muito arquivada”²⁸ (GOLDSMITH, 2011, p. 65).

Importante é também o trabalho literário desenvolvido por Goldsmith ao colocar seus próprios pressupostos estéticos em prática, sendo *Soliloquy* um dos mais antigos, no qual ele transcreve todas as palavras que pronunciou durante a semana de 15 a 21 de abril de 1996. Uma de suas obras mais conhecidas é o texto *Traffic* (2007), onde ele edita e transcreve os boletins de trânsito de uma rádio de Nova Iorque, em uma véspera de feriado. No Brasil, Marília Garcia e Leonardo Gandolfi resolveram empreender não uma tradução mas uma “dublagem” da obra, utilizando, ao invés das notícias da cidade norteamericana, os comunicados sobre o trânsito de São Paulo:

Adaptar o procedimento de Goldsmith à cidade em que vivemos [São Paulo] tem a ver com a possibilidade de tornar legível esta cidade, tanto em termos de cartografias, quanto no sentido de compreender melhor este universo discursivo. Seria, assim, para nós, uma forma de habitação e ocupação de São Paulo. (GANDOLFI; GARCIA in AZEVEDO, 2018, s.p.).

²⁸ Uncreative writing is a post-identity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved.

Ainda, segundo eles “não faria muito sentido traduzir, de forma convencional, o livro”, pois “mesmo que se chegasse à fluência do trânsito nova-iorquino, o texto abordaria lugares, referências e topônimos que não dizem muito aos leitores motoristas daqui” (*idem*, s.p.). Dessa forma, o que se apreende é uma espécie de transição da *forma* como concebida por Goldsmith para um outro contexto, mantendo-se o *conceito* tal como pensado por ele, mas forjando uma proximidade com o leitor que, se for habituado à geografia da cidade de São Paulo, tem como se situar em meio aos boletins recortados.

Entretanto, seus trabalhos podem ser bem mais polêmicos, como no caso de *The Body of Michael Brown* performance na qual Goldsmith leu a autópsia de Michael Brown, um jovem negro (desarmado) que havia sido morto por um policial branco no Missouri e que acabou despertando reações bem pouco amistosas, quanto ao sensacionalismo da performance.

Entre as considerações sobre a escrita não criativa, Goldsmith recorre a figuras do século XX que já mencionei aqui, como Gertrude Stein, James Joyce e Andy Warhol. Entre as referências de Goldsmith, destaca-se uma obra também já mencionada aqui anteriormente, *Passagens*, de Walter Benjamin, pois, para o norteamericano, a obra de Benjamin é o principal livro para se pensar suas proposições teóricas e críticas. Segundo Goldsmith:

O melhor livro de escrita não criativa já foi escrito. De 1927 a 1940, Walter Benjamin sintetizou muitas ideias com as quais ele vinha trabalhando ao longo de sua carreira, em um trabalho singular que veio a ser chamado *Passagens*. Muitos argumentaram que se tratava de nada mais que centenas de páginas de notas para um trabalho de pensamento coerente não realizado, meramente uma pilha de estilhaços e rascunhos. Mas outros o consideraram um inovador trabalho de mil páginas de apropriação e citação, tão radical em sua indigesta forma que chega a ser impossível pensar em outro trabalho na história da literatura que assuma tal abordagem. É um esforço gigantesco: a maior parte do que está no livro não foi escrita por Benjamin, em vez disso ele simplesmente copiou textos escritos por outros de uma pilha de livros de biblioteca, com algumas passagens ocupando várias páginas. Ainda assim, as convenções se mantêm: cada entrada é adequadamente citada, e a própria "voz" de Benjamin insere-se com uma brilhante glosa e comentário a respeito do que está sendo copiado.²⁹ (GOLDSMITH, 2011, p. 80)

²⁹ The greatest book of uncreative writing has already been written. From 1927 to 1940, Walter Benjamin synthesized many ideas he'd been working with throughout his career into a singular work that came to

Essa referência a Benjamin, Gertrude Stein, Joyce e Warhol sustenta justamente a hipótese que compreende os procedimentos artísticos contemporâneos como integrantes desse movimento que recupera técnicas da Vanguarda e dos anos 60. Não arbitrariamente, utilizo teóricos que observam esse arco, como Hal Foster, que lê o contemporâneo a partir das relações entre Vanguarda e *pop art*, e tento traçar uma continuidade – respeitadas as singularidades – entre o início do século, os anos 60, e o tempo atual.

A particularidade de nosso tempo, em relação a esses outros períodos parece estar, justamente, na questão da tecnologia digital, evidenciada pelo uso da internet como *fonte* de textos e também como fonte de *formas*. Dimensão relevante não só para Goldsmith, mas também para outros teóricos, como Marjorie Perloff – para quem o trabalho de Goldsmith é bem importante. Segundo ela: “Agora que todo mundo pode intervir em tantos textos livremente, transportando-os de um lugar a outro, nos parece quase impossível resistir totalmente a algum grau de *sampleamento*” (PERLOFF, 2016, p. 61). Disso advém a escolha por chamar esse último processo de colagem – conceito também importante nas Vanguardas, mas menos específico que o de *ready made* –, já que se trata de uma ideia extremamente comum no campo da linguagem digital, afinal, as ideias de corte, colagem e montagem constituem muito do que se formula na internet atualmente. Em relação à questão da internet, é possível ainda destacar mais uma passagem de Perloff:

Na era da internet, quando temos liberdade de baixar uma infinidade de textos – de reproduzi-los, reciclá-los, mudar sua aparência alterando a fonte, o espaçamento, o tamanho ou introduzindo brilho –, esse contexto de enquadramento se tornam elementos-chave. O papel do poeta se tornou, no sentido literal, o do *processador de palavras*, encontrando a melhor forma de absorver, recarregar e redistribuir a linguagem disponível. (PERLOFF, 2016, p. 90).

A ideia do poeta como um “processador de palavras” se coaduna com a de Bourriaud acerca da pós-produção, afinal, ambas têm em seu cerne a concepção de que

be called *The Arcades Project*. Many have argued that it’s nothing more than hundreds of pages of notes for an unrealized work of coherent thought, merely a pile of shards and sketches. But others have claimed it to be a groundbreaking one-thousand-page work of appropriation and citation, so radical in its undigested form that it’s impossible to think of another work in the history of literature that takes such an approach. It’s a massive effort: most of what is in the book was not written by Benjamin, rather he simply copied texts written by others from stack of library books, with some passages spanning several pages. Yet conventions remain: each entry is properly cited, and Benjamin’s own “voice” inserts itself with brilliant gloss and commentary on what’s being copied.

a criação artística, no mundo contemporâneo, em muitos momentos, tem mais relação com a capacidade de organizar o que já está disponível do que com a necessidade de criar objetos novos. Perloff, em *O movimento futurista* (2018), destaca o quanto a questão da colagem era e ainda é mal compreendida por parte da crítica literária, “talvez porque a colagem verbal, em oposição à visual, deva ser compreendida metaforicamente (palavras e frases não são literalmente coladas nem grudadas juntas)”. Assim, os críticos tendem a entendê-la “como algo que corrói a coerência e a unidade, seja na poesia lírica, no romance, ou no teatro” (PERLOFF, 2018, p. 139).

O fato desses procedimentos estarem cada vez presentes em diversas produções, demanda que crítica literária empreenda um reconhecimento dessas formas e passe a estabelecer leituras que sejam produtivas, não só em relação à colagem, especificamente, mas também em relação aos outros procedimentos aqui apontados. Há uma necessidade cada vez mais presente de se desenvolver considerações que excedam as concepções comuns relacionadas à criação de um objeto artístico. Assim, todas produções aqui apresentadas apontam para debates importantes acerca de noções como criação, autoria e originalidade – assunto já sumariamente apresentado anteriormente. Nesse sentido, e levando em conta os arcos temporais com os quais trabalho aqui, interessa-me, antes de finalizar a presente tese e tendo como base os poemas abordados, empreender, na sequência, uma discussão acerca dessas noções.

6. AUTORIA, CRIAÇÃO E (NÃO)ORIGINALIDADE

A lição aqui é que o contexto sempre transforma o conteúdo.

Marjorie Perloff

A partir dos poemas apresentados é possível notar que as questões relativas à autoria se fazem presentes em diversas medidas, pois, cada um dos procedimentos implica uma relação diferente com esse termo. Consequentemente são também pertinentes algumas discussões presentes nos debates relacionados à originalidade, já que muito do que se discute, quando se lança mão, na produção artística, de expedientes que se baseiam na exploração de textos já anteriormente utilizados, passa por esse *valor*. Nesse sentido, Roland Barthes e Michel Foucault são relevantes nos debates quanto ao lugar da autoria, em especial quando se pensa nessa passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo. Atualmente, temos autores como Kenneth Goldsmith e Marjorie Perloff que empreendem debates acerca das noções de originalidade e da forma como a literatura, no decorrer do século XX e agora no século XXI tem respondido a isso. Goldsmith inclusive sobrepõe suas reflexões críticas às suas propostas artísticas e desenvolve um método de escrita baseado na destituição da noção de originalidade.

Parto de Michel Foucault, no texto “O que é um autor?” (2009), publicado pela primeira vez em 1969, no qual o filósofo traça algumas considerações acerca dessa *função*. Para ele, a “noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também na história da filosofia, e das ciências” (FOUCAULT, 2009, p. 267). Interessa também a discussão acerca do processo de *desaparecimento do autor*, assim “marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (*idem*, p. 269), colocando em seu lugar a noção de autoria em termos de uma *função*. Para Foucault, a *função autor* passou a ser relevante quando passou a ser necessário que houvesse qualquer tipo de responsabilização sobre os discursos produzidos, isto é, quando tornou-se imprescindível que as ideias – possivelmente transgressoras – fossem atribuídas a alguém, o que se deu na passagem entre os séculos XVIII e XIX. Por outro lado, entram também nas dimensões relativas à autoria os aspectos relacionados à propriedade e aos direitos autorais que começam a se delinear. Foucault resume, na sequência, as características que ele julga relevantes na descrição da função autor:

(...) a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização, ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

A função autor ganha outros ares, para Foucault, no século XIX, graças a dois nomes centrais: Karl Marx e Sigmund Freud, denominados pelo filósofo francês como “instauradores de discursividade”. Assim, a questão da autoria nesse caso transcende a dimensão da produção do texto, porque o que está em jogo não é mais somente o que eles escreveram em suas obras, mas todo um sistema de produção que é desencadeado por essas obras e é executado por um sem número de outros sujeitos, em desdobramento direto – seja pela via da adesão, seja pela via da crítica – das ideias produzidas por eles.

Para o filósofo, a questão da autoria não se dá de uma maneira contínua e unificada, já que “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma”. Dessa forma, “a maneira com que eles se articulam nas relações sociais se decifra de modo, parece-me, mais direto no jogo da função autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam” (FOUCAULT, 2009, p. 288).

No sentido do que pontua Foucault, o texto de Roland Barthes “A morte do autor” (1968/2004), se articula pontualmente com o momento no qual foi produzido, já que ali Barthes inseriu de maneira determinante o debate acerca da dissolução da autoria na literatura. Para ele, o *autor* é uma instância moderna, resultado do conjunto de ideias construído pelo Iluminismo. Este, por sua vez, é considerado, para Barthes como o ponto de chegada do capitalismo, o sistema que foi efetivamente capaz de estabelecer uma grande importância à figura do autor, dadas as suas dimensões de individualismo e de propriedade. Essa centralidade, com o passar do tempo, só foi se fortalecendo, de forma que, no momento da escrita do texto, Barthes registra que “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões” (BARTHES, 2004, p. 58). Porém, ele também destaca, e aí começa a formular a ideia central do texto, que muitos escritores vinham, continuamente, tentando desconstruir essa ideia corrente acerca da autoria. No

mundo francês, Mallarmé ocupa uma posição relevante, por ter sido o primeiro a colocar a “própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário”. Ao que Barthes ainda acrescenta:

(...) para ele [Mallarmé], como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romance realista – atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar). (BARTHES, 2004, p. 59).

Além de Mallarmé, posteriormente, outros autores fortaleceram, de formas diferentes, a centralidade da linguagem em relação à figura do autor, totalmente identificada à figura *empírica* do escritor. Finalizando esse percurso, os estudos da linguagem, sobretudo no que concerne à filosofia da linguagem e à análise do discurso, passaram a reconhecer que a “enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores linguisticamente” (*idem*, p. 60).

Todo esse movimento, artístico e também teórico, acaba por mudar, nas concepções de Barthes, drasticamente a forma como vemos a figura do autor. Este não é uma instância que antecede a escrita do texto e constrói representações do mundo através da linguagem, ao contrário, o autor nasce *ao mesmo tempo que o texto* e não se configura mais como o centro irradiador do seu sentido, já que o texto é um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (*idem*, p. 62). Essa concepção de autoria e de texto, acaba por deslocar as possibilidades de construção de sentido – de *deslindar* um texto e não mais decifrá-lo – para a figura do leitor que passa a ser, assim, nas concepções de Barthes, a instância capaz de aglutinar “todos os traços de que é constituído o escrito” (*ibidem*, p. 64).

Outro autor que também adiciona reflexões interessantes acerca do tema da autoria é Dominique Combe, ao traçar uma espécie de genealogia do sujeito lírico moderno, acaba por colocar questões pertinentes para se levar em conta, no que concerne ao *autor* em sua relação com o eu lírico, especificamente no texto poético. Ele inicia seu texto, “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” (2010), destacando a produção crítica e teórica alemã em oposição às

anglo-saxã e francesa, uma vez que as duas últimas privilegiaram análises das narrativas em prosa, em oposição aos germânicos que sempre se interessaram pelo sujeito poético, em grande parte, como uma herança do Romantismo. Os próprios exemplos de Barthes e Foucault, que apontei anteriormente, acabam contendo reflexões mais ligadas a obras em prosa, muito embora, para ambos, seja Mallarmé o nome central desse processo de despersonalização do autor.

Entretanto, voltando ao texto de Combe, ele aponta que A. W. Schelegel foi quem iniciou uma leitura das divisões “pseudoaristotélicas” em gêneros à luz da divisão entre pessoas gramaticais, o que gerou a distinção entre a poesia lírica, como subjetiva, associada ao “eu” – a partir disso, a estética de Hegel foi responsável por estabelecer e difundir essa ideia da “subjetividade lírica”. Disso “se impõe a ideia normalmente difundida, ainda hoje, de que a poesia lírica tem como vocação ‘expressar’ os sentimentos, os estados de espírito ao sujeito na sua ‘interioridade’ e em sua ‘profundidade’, e não a de representar o mundo ‘exterior’ e ‘objetivo’” (COMBE, 2010, p. 115).

O lirismo é assim marcado por seu caráter “natural”, oposto por Mme. de Staël ao artifício, ao “factício” da prosa. Através do tema do “personagem” do qual se distinguiria, o poeta se perfila à ideia, ainda hoje implicitamente aceita, de que a poesia lírica exclui a ficção, mesmo se, até o século XVIII, os poemas fundavam-se amiúde em uma “fábula” mitológica, religiosa ou alegórica. Concebe-se como a faculdade mestra do lirismo não tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia oferece a verdade da vida. O Romantismo pressupõe a transparência do sujeito, o que permite ao exegeta ler o poema como a “expressão” (*Ausdruck*) do “eu” criador. (COMBE, 2010, p. 115)

Para Combe, a perspectiva filosófica anti-hegeliana de Nietzsche – herdeira de Schopenhauer –, “retoma o problema da subjetividade”, entendendo a partir da dicotomia lirismo dionisíaco e épica apolínea que o “eu” poético, enquanto expressão mais profunda do “ser” do poeta, é uma enorme ilusão. Essas perspectivas encontram-se de maneira determinante com todo o ideal que se construía no Simbolismo francês através do “ideal baudelaireano de uma poesia ‘impessoal’”, “a busca de Rimbaud por uma poesia objetiva em que ‘eu é um outro’”, e “sobretudo, a exigência de Mallarmé do ‘desaparecimento elocutório do poeta’ até a ‘morte’” (*idem*, p. 117).

A partir disso, se desenvolve toda uma série de reflexões teóricas que, de alguma forma, colocarão sob tensão essa ideia de um “eu” poético que seja identificável com o

“eu” do próprio poeta. Outro autor lembrado por Combe cuja obra se tornou emblemática do reconhecimento dessa dimensão despersonalizada do sujeito lírico é Hugo Friedrich e seu *Estrutura da Lírica Moderna*, escrito já em meados do século XX, em 1956. Mas, há menções também ao trabalho de Kate Hamburger, em *A Lógica da criação literária* (1957).

Entretanto, Combe questiona o motivo pelo qual “no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa (...)”. Para ele, essa “‘ilusão referencial’ deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de ‘ficção’”, ao passo que a poesia, especialmente pela permanência do ideal romântico “é percebida como um discurso de ‘dicção’, quer dizer, de enunciação efetiva” (COMBE, 2010, p. 122).

Na sequência, Combe aponta que uma das grandes problemáticas em relação às questões de autoria na poesia é menos a ideia de um eu empírico – uma vez que a poesia precisaria de elementos retirados do mundo “real”, que possam vir da experiência do poeta – do que a ideia de um eu autobiográfico, na qual haveria uma identificação direta entre o eu lírico e o eu do poeta. Para ele, “a significação do sujeito lírico encontra a do sujeito empírico sem se confundir com ela” (*idem*, p. 124). Nesse sentido, adiciono uma longa citação, na qual ficam explícitas as ideias principais de Combe, conforme construídas em seu texto e relacionadas à noção do eu lírico como ficcional:

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia” e “ficção” – e assim opor *sub specie aeternitatis* um “eu lírico” a um “eu ficcional” ou “autobiográfico”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o Sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e,

reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia. (COMBE, 2010, p. 124)

No sentido dessa proposição de Combe quanto ao “jogo” estabelecido pelo sujeito lírico e levando-se em conta todos os processos de apropriação que tentei evocar nesse trabalho, é imprescindível utilizar algumas das noções de Marjorie Perloff, em *O gênio não original* – texto presente em toda esta tese. Nele, a autora aponta teoricamente um pouco desse percurso histórico da ideia da construção de autoria e, a partir disso, da noção de originalidade e de gênio criador. Para ela, em diálogo direto com Barthes, a “‘morte do autor’ nos anos do pós-estruturalismo significou também, é claro, a morte da teoria do gênio, com teóricos sociais como Pierre Bourdieu voltando sua atenção para o modo como a cultura cria a ilusão de “gênio” para as massas evidentemente ingênuas” (PERLOFF, 2013, p. 55). Entretanto, muito do que se constitui hoje como herdeiro das concepções de Barthes, por exemplo, tem raízes em movimentos anteriores: quando pensa na citação (e na escrita não-criativa de Goldsmith), as raízes estão em Eliot; já quando se refere aos poemas digitais contemporâneos, a autora não deixa de ver uma relação direta tanto com o Concretismo como o *Oulipo*, já que ambos insistem “que o verbal não pode ser separado de sua representação material, e vice-versa” (PERLOFF, 2013, p. 46):

(...) Do Eliot de *The Waste Land*, o Pound dos *Cantos*, ou o Marcel Duchamp que reproduziu seus primeiros *ready-mades* e anotações em *The Green Box*, ao Charles Bernstein que “escreveu-através” de Walter Benjamin no libreto de ópera *Shadowtime*, e o uso do texto apropriado de outros autores, incluindo material de arquivo, documentários, manuais de informação e, recentemente, de discurso da internet, do hipertexto ao blog ao banco de dados, a *citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21. De fato, a *écriture*, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da “escrita” numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos. (PERLOFF, 2013, p. 48).

Perloff aponta o quanto no mundo das artes visuais as práticas de apropriação, citação e cópia são centrais há décadas, indo desde as propostas de Duchamp até as de Cindy Sherman, porém, no mundo da poesia “a demanda pela expressão original ainda

resiste: esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes” (PERLOFF, 2013, p. 56), aspectos também levantados por Combe, mas em relação às diferenças entre romance e poesia.

João Cezar de Castro Rocha, no livro sobre a emulação em Machado de Assis assinalava as dimensões que a “originalidade” foi gradativamente assumindo. Para tanto, ele parte de uma declaração de Luciano de Samósata – escritor do século II, conhecido por suas sátiras menipéias –, na qual Luciano se mostrava completamente insatisfeito com o fato de um de seus textos ter sido elogiado pela “originalidade” do estilo:

E tinha toda razão: enfatizá-lo significaria dizer que não seguia *as pegadas dos outros*, ou seja, seu engenho não seria *composto de acordo com as normas tradicionais*, e, ainda mais grave, ele desconheceria *a arte em todo seu conjunto*. Sublinhar *somente a originalidade* equivaleria a julgar o escritor um ingênuo, pouco familiarizado com a tradição. A correta apreciação da agudeza de Luciano exige que o leitor ou o ouvinte saibam reconhecer o modelo imitado, a fim de melhor saborear a dicção paródica da emulação. Se o público desconhece a referência literária, a ironia se perde, pois ela é uma potência de sentido que demanda o concurso do ouvinte ou do leitor para se atualizar. (ROCHA, 2013, p. 164)

Assim, “no sistema literário anterior à revolução romântica, o desejo de ser original seria propriamente indecoroso. (...) Somente o dono de uma biblioteca magra pode iludir-se com o ineditismo de seus pequenos achados” (ROCHA, 2013, p. 165). Ou seja, a originalidade estava associada, anteriormente, a um desconhecimento, já que quem era capaz de formular um trabalho no qual não se reconhecia nenhum traço de outro grande nome da literatura, provavelmente o fizera porque, de fato, não conhecia os grandes nomes da literatura. Nesse sentido, parece-me que hoje essa pode ser uma das dimensões assumidas pela “poética dos nomes”, tal como a vimos no decorrer desse trabalho.

Essa “poética dos nomes”, se dá fundamentalmente nos casos de *referenciação* e *citação*: cada um dos nomes evocados pelas obras abre inúmeras leituras que se entrelaçam em contato com os outros nomes apresentados ali. Assim, acredito que a escolha desses nomes e trechos de obras, aponta para alguns dos pontos levantados por Foucault em seu texto acima referido:

(...) Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*.

Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade ou de uma cultura. (FOUCAULT, 2009, p. 273-274)

A cada vez que um poeta compõe um poema citando determinados *nomes*, há ali uma forte convocação de uma determinada ideia de autoria, uma vez que esta dramatizaria todo um conjunto de ideias que, de alguma forma, estão implicadas na evocação daquele nome. Perloff também destaca essa centralidade dos nomes, contemporaneamente, já que “nomes e datas têm um papel central: o evento mais importante na memória recente, afinal de contas, é conhecido pela sua data – o 11 de setembro” (PERLOFF, 2013, p. 174). (Não vou entrar na discussão acerca dessa “centralidade” da experiência histórica norteamericana, quando a autora coloca o 11 de setembro como evento central, mas a ideia geral também é transferível, por exemplo, para uma situação que nos concerne, quando pensamos nas “jornadas de junho de 2013” e também em outros casos).

Junto disso, dessa dinâmica que coloca os *nomes* como irradiadores de todo um conjunto de ideias, há um *status* ou um *valor* que são evocados, já que, se um autor é capaz de elencar certos nomes, pela via da reverência ou mesmo da piada, ele acaba por inserir-se em um determinado conjunto de pessoas, entre as quais esses nomes são reconhecidos e valorizados. Entretanto, essas propostas estéticas se alinham não só às dinâmicas de valor e *status* pois, é inegável, há o elemento das escolhas afetivas que mobilizam cada um dos poetas, tal como apresentado por Luciana di Leone. Daí que surge a possibilidade de entender-se a *referenciação* como um desejo de produzir uma poesia que, de alguma forma, organize as próprias leituras empreendidas. Assim, a função do *comentário* ganha uma dimensão analítica pertinente. Quanto a isso e em

relação à maneira que a pós-modernidade vai usar para construir seu discurso teórico e ao uso da linguagem, Jameson destaca:

(...) O comentário, na verdade, constitui o campo especial da prática linguística pós-moderna e sua originalidade, pelo menos com respeito às pretensões e ilusões da filosofia do período precedente, da filosofia “burguesa” que, com orgulho secular e com confiança, propôs-se a dizer, finalmente, como eram realmente as coisas, após a longa noite da superstição e do sagrado. Mas o comentário também assegura – naquele curioso jogo de identidade e diferenças históricas mencionado acima – o parentesco do pós-moderno (pelo menos neste aspecto) com outros períodos, até então considerados arcaicos, do pensamento e do trabalho intelectual, como com os copistas e escribas medievais, ou com as infindáveis exegeses das grandes filosofias orientais e dos textos sagrados. (JAMESON, 2004, p. 390).

Nas considerações de Jameson, há uma perspectiva mais ampla da ideia de comentário que, parece-me, pode ter um desdobramento mais pontual, nos trabalhos que avalio aqui, e isso se encaixa nas concepções de Hans Ulrich Gumbrecht, em seu texto “Preencha as margens!”, no qual o autor estabelece uma diferenciação entre as noções de “interpretação” e de “comentário”. Enquanto a primeira perspectiva se relaciona a um fechamento do sentido do texto, a segunda se abre para a multiplicidade. Assim, quando um poema apresenta uma série de referências a outros nomes e obras, o que se estabelece é uma espécie de comentário a esses nomes e obras. Além disso, a incorporação de textos externos à produção literária aponta também para um questionamento da centralidade do discurso da arte e a *referenciação* a nomes que não sejam somente da chamada “alta cultura”, ou mesmo do mundo literário, faz com que as dinâmicas de valorização do discurso do “outro” expandam as perspectivas dessa poesia. Nesse sentido, as perspectivas de Leonardo Villa-Forte do *autor* como uma espécie de *curador* se inserem de maneira interessante e se relacionam com um aspecto que venho destacando no decorrer desse trabalho que é a relação dessa poesia contemporânea com o *excesso* que experienciamos no mundo contemporâneo:

A apropriação e o deslocamento de texto, hoje, parecem ter como ponto de partida o espaço mental mutante que a web abriu para o pensamento. Além disso, como já dito, a oferta cultural nunca foi mais vasta. Livros, músicas, filmes, exposições, vídeos, sites... cada vez mais precisamos de um catálogo, um guia, uma agenda dos eventos para poder, com algum clareza e discernimento, mesmo que terceirizados, realizar escolhas por entre todas as opções que o mercado oferece. Cada vez mais precisamos de curadoria. E, por isso,

cada vez mais nos tornamos curadores ou recorremos a guias, ferramentas, manuais ou clubes. O excesso de informação gera uma situação tal que flutuamos entre nos apegar ferrenhamente aos nossos próprios critérios ou abdicar da responsabilidade pelas próprias opções. Em geral, sem orientações, sentimos como se estivéssemos no caos. (VILLA-FORTE, 2019, p. 42).

Luciene Azevedo registra em seu texto “Romances não criativos” (2017) que a tarefa de um curador, quando pensamos em uma exposição ou mostra, “diz respeito à organização de um corpus produzido por um artista cujo produto é a elaboração de uma narrativa sobre o próprio artista e sua obra”. Ainda segundo ela, essa figura do curador “tem se aproximado a de uma assinatura que implica uma renovação na maneira de apresentar o artista que é cuidado pelo olhar do curador” (AZEVEDO, 2017, p. 157). Dessa forma, quando transpomos a noção de curadoria para o âmbito da escrita, ganha forma a noção de que o autor passa a organizar todo um conjunto de referências, de ideias, de discursos, de maneira a empreender uma renovação desse conteúdo que passa, invariavelmente, por um conjunto de valores ligados aos nomes de artistas e obras que são veiculados.

Os autores, por meio dessa *curadoria*, respondem, de alguma forma, a um mundo de excessos, como é o caso do mundo contemporâneo, onde tudo se dá em termos de profusão, de monumentalidade. Talvez, a função autor não tenha desaparecido nos termos de Barthes, mas, tenha se contaminado, determinantemente com a dimensão *leitor* já que a produção de poesia se dá, pelo menos na maior parte das obras que apresentamos aqui, sob uma dimensão de *leitura* e *organização de leituras*. E o processo de leitura tenha se tornado, em alguma medida, o processo de conexão entre *repertórios de leitura*, isto é, outra dimensão da subjetividade poética.

Nesse sentido, a própria Marjorie Perloff registra que todo processo de seleção, mesmo que seja determinado por esquemas restritos, acaba sendo “levado a cabo *segundo o gosto pessoal*” [grifos da autora], assim “é importante lembrar que o texto citacional ou apropriativo, por mais que falte originalidade em suas palavras e expressões, de fato, é sempre o produto de escolhas – e, portanto, do gosto do indivíduo” (PERLOFF, 2013, p. 276). Ou seja, o que se interpõe nesses trabalhos baseados em apropriação, colagens e recortes, é mais uma forma de se contestar uma ideia de criação antiquada e descolada de uma perspectiva que seja capaz de abarcar a multiplicidade do fenômeno. Isto é, o contraponto entre individual e coletivo,

originalidade e não-originalidade, criação e apropriação, se dá pela via do *jogo* empreendido pelo poeta, nos termos pensados por Combe, mesmo nos trabalhos de alguém como Kenneth Goldsmith. Segundo Azevedo:

O que tanto a teoria quanto os projetos não criativos de Goldsmith sugerem é que, na fatura da própria escrita, há uma mostra do processo de criação em andamento, que é construído por meio do gesto de coletar, reunir, curar as passagens, como se o método da anotação, da apropriação de outros autores fosse suficiente como obra, tal como acontece no texto – constelação de Benjamin e no projeto de Goldsmith, por tabela. (AZEVEDO, 2017, p. 158)

Esse processo de curadoria, tal como colocado acima, responde, de alguma maneira, ao excesso do mundo, seja de referências de obras artísticas, seja de textos de outras matrizes, como os utilizados por poetas como Pucheu, Azevedo e Frankel. O filósofo nascido na Coreia do Sul e radicado na Alemanha Byung-chul Han em *A sociedade da transparência* (2017), ao problematizar uma série de características de nossa sociedade ocidental, coloca em questão vários aspectos que tangenciam essa ideia geral de uma *sociedade da transparência* enquanto um valor *positivo*. A partir das ideias de Sartre quanto às formas através das quais um corpo se torna obsceno e transporta essas noções para o *corpo social*. Para Sartre, “obscenos são os movimentos do corpo que são excessivamente numerosos e sobranes”, assim:

A Teoria da Obscenidade de Sartre pode ser aplicada muito bem ao corpo da sociedade, em seus processos e movimentos. Tornam-se obscenos quando são privados de toda narratividade, de todo direcionamento, de todo sentido. Sua quantidade excessiva e sua sobraneria se expressam, então, como adiposidade, massificação, proliferação massiva. Eles proliferam e crescem sem objetivo, sem forma, e nisso é que reside sua obscenidade. Obscenas são a hiperatividade, a hiperprodução e a hipercomunicação, que se lançam velozmente para além da meta. Obscena é essa hiperaceleração, que já não é realmente *movente* e tampouco nada leva *adiante*. Em seu excesso lança-se para além de seu *para onde*. Obsceno é esse *puro* movimento que se acelera por causa de si mesmo. [Grifos do autor] (HAN, 2017, p. 69-70).

Assim, o que se interpõe é um excesso de informações que “não gera *verdade*, e quanto mais se liberam informações tanto mais intransparente torna-se o mundo. Por isso, a hiperinformação e a hipercomunicação não trazem luz à escuridão” [Grifos do autor] (HAN, 2017, p. 95-96). Dessa forma, essa poesia que se empenha em registrar, de

alguma forma, pontos relevantes dos acontecimentos – em meio à torrente de informações – ou mesmo de construir uma curadoria de leitura e artistas responde, de certa maneira a esse excesso, dando forma e algum sentido a ele.

7. Considerações Finais

Gostaria de iniciar essas considerações finais com um poema de Stephanie Borges, publicado em sua página pessoal:

outro lugar

para Angélica Freitas

para embarcar na poesia
contemporânea é preciso passar
pelo poema de aeroporto

cite um país
fora do circuito turístico
ou uma cidade não óbvia
se for num destino muito desejado

na ausência de um drink
com nome curioso, escolha:
café,
chá,
uma coca cola com você
água, só se for com gás

emule a linguagem afetiva
e recortada dos cartões postais
ou apenas dê um jeito
de colocá-los em cena

use um vocativo,
para atrair o leitor, logo em seguida
jogue uma piada interna com os amigos
deixando claro
que não, o poeta não estava
pensando em quem lê

mas em A., M. ou em D.
insira a inicial
de uma pessoa querida
ou uma letra avulsa que soe bem

evoque uma sensação
estranhamento, impermanência
fragilidade

ao observar uma cena que se passa num(a)

- () café
- () bar
- () livraria
- () saguão de aeroporto
- () estação de trem

traga uma escritora, um autor
pouco conhecido
talvez ainda sem tradução,
ouse, faça uma versão livre

vá da reminiscência
para uma canção daquela banda indie
e insira uma estação do ano

ou eleve o tom e cite
música clássica, mas
jamais um compositor
sequestrado
por centrais telefônicas
nem pelo caminhão de gás

se o poeta mora
onde há tubulações, como saberia
o que fizeram com Beethoven

artistas pop com trabalhos conceituais
também valem, especialmente se
fazem parte de minorias

descreva uma obra de arte
que fará o leitor
recorrer ao google se ele estiver
num lugar com wi-fi ou ainda
houver uns megas em seu pacote
de dados

cole um trecho de conversa
engraçada mantida em sua mídia social favorita,
é de bom tom
avisar ao interlocutor,
vai que

na edição do poema de aeroporto
há cortes
que evocam
movimento,
a incapacidade
de captar o instante,
o ouvido sensível à língua
estrangeira
o analfabetismo
geográfico

caem fora
os boletos que poderiam ser pagos
com o valor da taxa
do passaporte
[considerando que a pf ainda emita]

a passagem parcelada na promoção,
o câmbio meses antes, horas pesquisando
hospedagens, o tédio do voo atrasado,
a bagagem perdida [qualquer perrengue
diferente ser confundido com terrorista
não entra no poema]

e cabe menos ainda
o dia em que o plano
era passear a pé mas a chuva
fez o poeta se refugiar num
museu / bar / café
com seu caderninho e
(volte para a segunda estrofe)
(BORGES, 2018, s.p.)

Escolhi esse poema porque ele evoca – com significativo *desdém* – muitos dos procedimentos que tentei analisar aqui e nisso reside, para mim, muito da potência não só da poesia, mas, da arte como um todo, isto é, a capacidade de se colocar sempre à prova, de tensionar os próprios pressupostos e de, na medida do possível, debochar deles. Como na epígrafe dessa tese retirada do livro *Para que poetas ainda?*, de Christian Prigent: “Enquanto houver isso, ao menos isso (ou seja, enquanto houver falante, humano, humano *inquieto*), haverá uma exigência de ‘poesia’. E em primeiro lugar, é claro, contra a poesia, no assassinato da poesia, na poesia como contestação da poesia” (PRIGENT, 2017, p. 16).

Assim, no poema de Borges, escreve-se uma “receita” de escrita de poema contemporâneo baseada, em muitos momentos, nas referências que devem ser elencadas, como música pop – de uma banda alternativa –, música clássica, sem nomes batidos, a descrição de uma obra de arte, um pedaço de uma conversa engraçada que se deu em uma rede social. Obviamente, o que se desenha é uma caricatura, mas, ainda assim, nesses versos se revela que certa tendência contemporânea tem se difundido a ponto de ser colocada dessa forma.

Para além dessa dimensão mais rotulável da utilização de referências, é possível perceber, pelo caminho empreendido aqui, que o *tom* dado a elas é diferente em autores diferentes: em Cecília Brandi há uma leitura mais lírica que as incorpora de maneira quase imperceptível, em Marcelo Montenegro há certa reverência – misturada com humor – daqueles que parecem formar seu panteão particular, já em Bruna Beber e Angélica Freitas as referências são mais debochadas, irônicas. Quando penso no aproveitamento dado às colagens, nos casos de Pucheu, Azevedo e Frankel, parece

haver um posicionamento crítico, um desejo de empreender no discurso poético uma reflexão sobre esses *dados* do mundo que são, muitas vezes, traumáticos. Nesse sentido, instaura-se uma espécie de desejo de ação: essa poesia escolhe esse tipo de texto porque deseja, por meio do destaque, colocar em tensão os acontecimentos aos quais esses textos se referem no mundo. Dessa forma, os contextos dos quais eles foram retirados são extremamente importantes para a compreensão das propostas dos poetas, o que reforça uma das perspectivas da transitividade dessa poesia.

Entretanto, o que parece unir todos eles é o interesse, em alguma medida, de reconfigurar a relação com as referências – disponíveis de maneira *excessiva*, em todos os campos da cultura. Isso poderia se dar de maneira extremamente *pesada*, já que toda essa *abundância* de informações e de facilidades para acessá-las, acaba gerando uma *sobra* que, em muitos momentos, não é facilmente administrável. Escrever uma tese se configura, igualmente, como a necessidade de organizar todas as referências, de se relacionar com o *peso* do *excesso* de informações e, a partir disso, formatar ideias, comunicáveis e plausíveis.

Nesse sentido, o livro de Maria Cecília Brandi traz, entre suas referências, uma possibilidade de leitura para a relação com aquilo que se excede ao utilizar o texto de Richard Serra – texto que, não por acaso, figura também nas epígrafes dessa tese. No fragmento em questão há, como demonstrei na análise do poema de Brandi, uma reflexão sobre o *valor* do peso. Já que este se interpõe continuamente nas vidas de todos nós, seja através da gravidade, seja através do “peso pré-fabricado da história”, daí a necessidade de incorporá-lo e de redefini-lo, o que Serra faz por meio de suas esculturas e que os poetas contemporâneos fazem por meio das citações e referências. Ao invés de olhar para o *peso* das referências – literárias, da arte, da vida – e negá-lo, constitui-se um processo de assimilação e reconfiguração desse peso, redistribuindo-o e dando a ele leveza, numa espécie de trânsito contínuo entre todo o complexo emaranhado de textos que compõem o mundo e os leitores. Nos casos nos quais não é possível deixá-lo leve, empreende-se uma tentativa de dar a esse peso um significado que não seja só o silêncio do trauma.

Um dos aspectos que chamam a atenção, de forma geral, na maior parte dos poetas, é o desejo de demonstrar suas influências, assim surgem, no decorrer das obras, listas “créditos”, “dívidas”, “recibos”, “empréstimos” que remetem diretamente àqueles que fizeram parte dos processos de composição dessas obras. Não há o desejo de

esconder ou dissimular esse parentesco. O que pode apontar para a tentativa de atribuir um *valor* a isso, ao se inserir em uma linhagem de produção poética da qual fazem parte grandes nomes do panteão artístico, atribuindo-se uma subjetividade literária, um *lugar* entre os *seus*, isto é, os demais autores, poetas, artistas, de forma geral. Pode significar uma homenagem genuína a outro artista como quando, por exemplo, Adriana Lisboa, de quem falei na introdução, utiliza a expressão “sentimento do mundo”: é muito difícil que um leitor minimamente familiarizado com a poesia brasileira não reconheça o eco de Drummond. Entretanto, mesmo sendo reconhecível, a autora insiste em *marcar* essa presença.

Porém, estabelecer as fontes pode apontar para uma questão mais pontual e terrena: ao demonstrar de onde saíram nomes, citações e afins, evita-se a acusação de plágio – questão menos relevante no universo da poesia contemporânea, já que esta movimenta pouco dinheiro, mas muito pertinente em outros campos da arte e até mesmo de certa literatura comercial capaz de movimentar alguns milhões em direitos autorais.

Parte do trabalho que me interessava era observar aqui como, por exemplo, os trabalhos de Scandolaro e Flores atuam naquilo que Laurent Jenny entendia como a “essência da intertextualidade”, isto é, processos de assimilação e posterior transformação que acabam por ressignificar e revalorizar as obras com as quais se trabalha. Frankel, de alguma forma, também o faz, mas sua proposta acaba por ressignificar não no sentido de agregar valor, mas no sentido de escancarar as incongruências do intertexto com o qual se trabalha. Assim, a dimensão *crítica* da intertextualidade se dá recorrentemente, pelo menos de duas maneiras: na acepção de crítica como uma avaliação da obra literária e também no sentido de uma emissão de julgamento (não só da obra literária, mas do discurso que foi citado, de forma mais ampla). Quando se trata da incorporação de elementos da cultura de massa, como apontado por Haroldo de Campos em relação à obra de Oswald, o que podemos observar com bastante potência é justamente o processo no qual “a serpente morde sua própria cauda”, ou seja, através do processo contínuo de incorporação dessa matriz cultural, a poesia contemporânea se serve dela e de seus processos criativos.

Da mesma forma como apontado por Chartier, em relação à leitura extensiva (conforme coloquei em evidência no capítulo dois), é possível notar o quanto os poetas contemporâneos empreendem seus projetos poéticos fortemente embasados em suas

leituras. A leitura sempre foi, obviamente, uma dimensão essencial da escrita, mas o que se manifesta atualmente é essa *potencialidade expansiva*, nomeada pelo crítico francês. A *leitura* e a dramatização do gesto leitor – pela via do comentário, por exemplo – retornou no decorrer da tese, porque, acredito, trata-se de um elemento fundamental para percorrer a poesia contemporânea.

Pensando especificamente em meu trabalho, a cada leitura de poemas que empreendi, com o intuito de entender as relações intertextuais e intermediáticas estabelecidas por eles, foi possível notar as relações que eu sou capaz de visualizar e que, em muitos momentos, possivelmente estarão significativamente distanciadas das de seus autores, ao mesmo tempo que pertencem a um campo delimitado de leituras possíveis. Nesse sentido, mais uma camada de *leitura* se adiciona a esse processo, sempre produtivo, sempre em mutação, sempre relacional. Em um intenso processo de *work in progress* – expressão que faz sentido quando aplicada não só aos trabalhos de vanguarda, passando a ser relevante para a leitura de poesia de forma mais ampla, afinal esse conjunto imenso de referências demanda um leitor que seja capaz de reconhecê-las e de atribuir sentido a elas.

Para além da capacidade de reconhecer as referências, é preciso que se tenha um leitor com desejo de *investigar* e traçar significações para cada uma delas. Assim, se os poemas se constroem quase como uma espécie de hipertexto para o qual cada referência abre uma nova janela de um navegador de internet, é necessário que o leitor dessa poesia esteja, de fato, interessado em clicar em cada um desses *links* e, então, construir sua própria rede de significados. Dessa forma, a perspectiva de “leitura onívora” como pensada por Haroldo de Campos deve ser expandida também para o leitor e o crítico – instâncias quase não distinguíveis – dessa produção contemporânea.

Em todos os processos analisados há a instauração de um paradoxo, já que embora essa noção de não-originalidade ou mesmo de escrita não-criativa dê a impressão de que essa poesia é dessubjetivada, o que se empreende é uma forte subjetivação, já que todo processo de construção da voz poética se dá com base no estabelecimento *pessoal* de cada um desses paideumas. Daí o próprio jogo – no sentido pensado por Combe – estabelecido por Perloff em relação ao “gênio não-original”. Já que a noção de originalidade persiste – até mesmo como uma *marca* daquilo que se espera como o trabalho artístico – mas, desloca a concepção de *originalidade*, atualizando a própria forma de se compreender esse sujeito “criador”, formado,

justamente pela capacidade de assimilar, sobrepor e (des)organizar a torrente de dados disponíveis. O jogo de paideumas se dá em uma via de mão dupla: são repertórios de leitura – do poeta e do leitor – que dialogam nesse processo, em uma espécie de subjetividade projetada, expandida e dramatizada pelo arquivo.

Outro paradoxo que se interpõe continuamente, diz respeito às dimensões apontadas por Han, ao tratar da “sociedade da transparência”. Afinal, o uso das referências e intertextos, parece, de alguma maneira, *jogar* com a obscuridade gerada pela hiperinformação e pela hipercomunicação. Isso se dá, porque o arranjo construído por cada poeta, ao elencar uma série de nomes e citações, acaba por também promover um certo roteiro de leitura que orienta alguns caminhos possíveis, o que, em alguma medida, combate a opacidade gerada pelo excesso.

Pensando em todas essas dimensões, acredito que os processos intertextuais empreendidos pela poesia brasileira contemporânea acabam por acrescentar camadas de leitura e de sentido que expandem os lugares possíveis de circulação da poesia e contribuem para que o discurso poético se mantenha vivo e difundindo-se pelo mundo. Dessa forma, entendo que se instaure uma dimensão de *transitividade* que se converte em *ganho*, isto é, uma categoria *positiva*, em detrimento das concepções comuns que recorrentemente julgam a produção de nosso tempo como fraca, ruim ou mesmo indigna de qualquer trabalho de crítica, principalmente, ao observar-se esses mecanismos de intertextualidade.

REFERÊNCIAS

Poesia Brasileira Contemporânea

AGUSTONI, Prisca. **Casa dos ossos**. Juiz de Fora-MG: Edições Macondo, 2017.

ALCIDES, Sérgio. **Pier**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALEIXO, Ricardo. **Modelos Vivos**. Belo horizonte: Crisálida, 2010.

_____. **Pesado demais para a ventania: antologia poética**. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. **Mundo palavreado**. Ilustrações de Silvana Beraldo. São Paulo: Peirópolis, 2013.

ALVES, Moisés. **Caderno de artista**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

ANGIOLILLO, Francesca. **Etiópia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

APOLINARIO, Anna. **Mistrais**. João Pessoa-PB; Edições Funesc, 2014.

AQUINO, Monica de. **Fundo Falso**. Belo Horizonte-MG: Relicário Edições, 2018.

ARAUJO, Davi. **Livro Ruído**. Portugal: Eucleia Editora, 2011.

ARIEL, Marcelo. **Tratado dos Anjos Afogados**. Caraguatatuba: Letraselvagem, 2008.

_____. **Conversas com Emily Dickinson**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.

_____. **Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio**. São Paulo: Patuá, 2014.

_____. **Com o Daimon no Contrafluxo**. São Paulo: Patuá, 2016.

ASCENSO, João Gabriel. **João Gabriel Ascenso: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 2).

AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. **Livro das Postagens**. Rio de Janeiro: & Letras, 2016.

BAFFÔ, Giovani. **A maior dor do sol**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2018.

BANZO, Enzo. **Poesia colérica**. Belo Horizonte-MG: Letramento, 2014.

BAPTISTA, Josely Vianna. **Sol sobre nuvens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Roça Barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARTH, Vinicius Ferreira. **92 receitas para o mesmo molho vinagrete**. Curitiba-PR: Contravento Editorial, 2019.

BARROS, Rita. **Rita Barros: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 5).

BEBER, Bruna. **A fila sem fim dos demônios descontentes**. 2ª. Edição Revista. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

_____. **Rua da Padaria**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

BORGES, Kátia. **O exercício da distração**. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2017.

BORGES, Stephanie. **Talvez precisemos de um nome para isso** [ou o poema de quem parte]. Recife-PE: CEPE, 2019.

BOTELHO, Mariana. **O silêncio tange o sino**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010.

BR, Dimitri. **Ocupa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Marília e Dirceu: ter amado não acaba, ter amado não tem fim**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BRANDI, Maria Cecília. **A esponja dos ossos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

BRANTES, Simone. **Quase todas as noites**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

BRAZ, Paulo. **Paulo Braz: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2016. (Coleção Kraft, v. 9).

BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Tarde: poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Nenhum mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRUM, Bruno. **Mastodontes na sala de espera**. São Paulo: Edições do Autor, 2013.

_____. **Tudo pronto para o fim do mundo**. São Paulo: Editora 34, 2019.

CALIXTO, Fabiano. **Música possível**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2006. (Coleção Ás de Colete, v. 15)

_____. **Sanguínea** (2005-2007). São Paulo: Editora 23, 2007.

_____. **Jurubeba blue**. Belo Horizonte-MG: Leve um Livro, 2015.

CALLEGARI, Jeanne. **Miols frescos**. São Paulo: Patuá, 2015.

CAMPOS, Haroldo. **A máquina do mundo repensada**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPOS, Mariana. **Mariana Campos: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 6).

CAMPOS, Otávio. **Ao jeito dos bichos caçados**. Portugal: Enfermaria 6, 2017.

CAPILÉ, André. **Rapace**. Rio de Janeiro: Editora TextoTerritório, 2012.

_____. **Balaio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. **Chabu**. Rio de Janeiro: Editora TextoTerritório, 2015.

_____. **Muimbu**. Juiz de Fora, Edições Macondo, 2017.

CARDOZO, Mauricio. **Quarenta e quatro**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

CARMACHO, Caio. **Livre-me**. São Paulo: Patuá, 2013.

CARTUM, Leda. **As horas do dia: pequeno dicionário calendário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **O Porto**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

CARVALHO, Age de. **Trans**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Coleção Ás de Colete, v. 21).

CASADORE, Marcos Mariani. **Mínima Lista**. Goiania: Editora UFG, 2013.

_____. **Artíficio**. São Paulo: Severina Livros, 2016.

CÍCERO, Antonio. **Porventura**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

COHN, Sergio [organização]. **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

_____. **Um contraprograma**. São Paulo: Editora Patuá, 2016.

COLLIN, Luci. **Querer falar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. **A palavra algo**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. **Antologia Poética 1984-2018**. Série Antológicos. Curitiba: Kotter Editorial; Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

CORSALETTI, Fabrício. **Estudos para seu corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Esquimó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Baladas**. Ilustrações: Caco Galhardo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COSTA, Horácio. **Bernini**. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2013. (Selo Demônio Negro).

CRICELLI, Francesca. **Repátria: poemas**. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2015. (Selo Demônio Negro).

DANIEL, Claudio [organização, seleção, introdução, notas]. **Todo começo é involuntário: a poesia brasileira no início do século 21**. 1ª. Edição. São Paulo: Lumme Editor, 2010.

DASSIE, Franklin. **Grandes Mamíferos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

DANZIGER, Leila. **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DIACOV, Carla. **A Metáfora mais Gentil do Mundo Gentil**. Juiz de Fora-MG: Macondo Edições, 2016.

_____. **Ninguém Vai Poder Dizer Que Eu Não Disse**. Portugal: Douda Correria, 2016.

_____. **A menstruação de Valter Hugo Mãe**. Portugal: Casa Mãe, 2017.

_____. **Bater bater no yuri**. Portugal: Enfermaria 6, 2017.

DIBLASI, Italo. **O limite da navalha**. Rio de Janeiro: Garupa Edições, 2016.

DICK, André (org). **Prévia Poesia**. São Paulo: Risco, 2010.

DOMENECK, Ricardo. **Sons: Arranjos: Garganta**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de castro Editora, 2009. (Coleção Ás de coleto).

_____. **Ciclo do amante substituível**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **Carta aos anfíbios**. Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Berinjela; Modo de Usar & Co, 2012.

_____. **Medir com as próprias mãos a febre.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. **Cigarros na cama.** São Paulo: Luna Parque, 2016.

DOMINGUES, Evandro von Sydow. **Sonetos para pampinea.** Rio de Janeiro: Edições Laphroaig, 2013.

ERBER, Laura. **A retornada.** Belo Horizonte-MG: Relicário Edições, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FARIA, Alexandre. **Venta não.** Juiz de Fora: FUNALFA. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2013.

FERNANDES, Pádua. **O palco e o mundo.** Lisboa: Edições & etc, 2002.

_____. **Cinco lugares da fúria.** São Paulo: Editora Hedra, 2008.

_____. **Código Negro.** Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013.

_____. **Cálcio.** São Paulo: Editora Hedra, 2015.

FERNANDEZ FILHO, João. **A dimensão necessária.** Itabuna-BA: Mondrongo, 2018.

FERRAZ, Eucanaã. **Sentimental.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Cinemateca.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGUEIREDO, Clarissa. **Tempos de Alice.** Recife: Linguaraz Editor, 2016.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Brasa enganosa.** São Paulo: Editora Patuá, 2013.

_____. **L'azur blasé.** Prefácio, posfácio e notas de Rodrigo Tadeu Gonçalves e Adriano Scandolara. Curitiba: Kotter Editorial, 2015.

_____. **Tróiares.** São Paulo: Editora Patuá, 2015.

_____. **carvão :: capim.** São Paulo: Editora 34, 2018.

FREITAS, Angélica. **Rilke Shake.** São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. **Um útero é do tamanho de um punho.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAM, Walter. **Ambiente.** São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2009. (Coleção Ás de Colete, v. 20).

GANDOLFI, Leonardo. **No entanto d'água.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. **A morte de Tony Bennett**. São Paulo: Lumme Editor, 2010.

_____. **Escala Richter**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

GARCIA, Adriane. **Fábulas para adulto perder o sono**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Biblioteca Pública do Paraná, 2013.

GARCIA, Marília. **20 poemas para seu walkman**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. (Coleção Às de Colete; 17).

_____. **Paris não tem centro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. **Um teste de resistores**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. **Câmera Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GLENADEL, Paula. **Quase uma arte**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2005. (Coleção Às de Colete; v. 8).

_____. **Rede**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

GONÇALVES, Rodrigo. **Quando o verão**. Fotografias Rafael Dabul. Curitiba: Kotter Editorial, São Paulo: Patuá, 2018.

GORINI, Gabriel. **Marimbondo**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2017.

GROZA, Marcus. **E a lua como órgão principal**. São Paulo: Editora Primata, 2017.

GUADALUPE, Ana. **Relógio de Pulso**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

GUARNIERI, Alexandre. **Casa das máquinas**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2011.

_____. **Corpo de festim**. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2016.

_____. **Gravidade Zero**. Guaratinguetá-SP: Penalux, 2017.

GUIMARÃES, Caê. **Vácuo**. Vitória: Editora Couse, 2014.

GUSTAVO, Zeh. **Pedagogia do suprimido**. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2015.

HANSEN, Julia de Carvalho. **Seiva, veneno ou fruto**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

_____. **O túnel e o acordeom: diário fóssil encontrado após a explosão**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2017.

_____. **Alforria Blues**. 1ª. Edição. São Paulo: Editora Quêlônio, 2018.

IANELLI, Mariana. **Trajatória de Antes**. São Paulo, Iluminuras, 1999.

- _____. **Duas Chagas**. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- _____. **Passagens**. São Paulo, Iluminuras, 2003.
- _____. **Fazer silêncio**. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- _____. **Almádena**. São Paulo, Iluminuras, 2007.
- INHAÚMA, Sérgio Ortiz de. **DiOilsOn**. Rio de Janeiro: CLAE, 2017.
- IVÁNOVA, Adelaide. **O martelo**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2017.
- JARDIM, Leandro. **Peomas**. Rio de Janeiro: Editora Oito e Meio, 2014.
- LACARNE, Antonio. **Salão Chinês**. São Paulo: Patuá, 2014.
- LAGERBLAD, Liv. **Liv Lagerblad: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 3).
- LEMOS, Masé. **Rebotalho**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2015.
- LISBOA, Adriana. **Parte da paisagem**. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- LINS, Catarina. **O Teatro do Mundo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- LIUZZI, Laura. **Desalinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LOPES, Bruno Prado. **Não é o silêncio quem passa**. São Paulo: Laranja Original, 2017.
- LOPES, Rodrigo Garcia. **Experiências extraordinárias**. Londrina-PR: Kan, 2014.
- LUCCHESI, Marco (org). **Roteiro da poesia brasileira - anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.
- _____. **Clio**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MANTOVANI, Rafael. **Cão**. São Paulo: Hedra, 2011.
- MALUFE, Annita Costa. **Quando não estou por perto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- MARONA, Leonardo. **Pequenas biografias não-autorizadas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. **L'amore no**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. **Óleo nas horas dormidas**. Rio de Janeiro: Oficina da Raquel, 2014.
- _____. **Herói de atari**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2017.

- MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- _____. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **O livro dos jardins**. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.
- MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.
- MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa: uma correspondência**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARQUES, Casé Lontra. **O que se cala não nos cura**. Vitória-ES: Aves de Água, 2017.
- _____. **O som das coisas se descolando**. Vitória-ES: Aves de Água, 2017.
- MARTINS, Oswaldo. **Lapa**. Rio de Janeiro: Textoterritório, 2014.
- _____. **Manto**. Rio de Janeiro: Textoterritório, 2015.
- MATOS, Lucas. **Três semblantes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- MATTOS, Thiago. **Casa devastada**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- MACHADO, Jovino. **Sobras completas: obra revisitada e reunida 1993-2013**. Daniel Bilac [organizador]. Belo Horizonte: Guayabo: Edições, 2015.
- MEDEIROS, Sérgio. **Mais ou menos do que dois**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. **Alongamento: (2004-2000)**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **O sexo vegetal**. Desenhos de Fernando Lindote. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____. **Figurantes**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. **O choro da aranha etc**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- _____. **A idolatria poética ou a febre de imagens**. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- _____. **Trio pagão**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- MELLO, Marcelo Reis de. **Elefantes dentro de um sussurro**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental; São Paulo: Azougue Editorial, 2017.

MELO, Tarso de. **Planos de fuga e outros poemas**. Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2005. (Coleção Ás de Colete; v. 9)

_____. **Caderno Inquieto**. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

MERIZZIO, Priscila. **Mínimo abismo**. São Paulo: Editora Patuá, 2014.

MITRANO, Bruna. **Não**. São Paulo: Patuá, 2016.

MORAES, Thiago Ponce de. **De gestos lassos ou nenhuns**. São Paulo: Lumme Editor, 2010.

_____. **Dobres sobre a luz**. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

MORSE, Fernanda. **Fernanda Morse: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 1).

MOTTA, Waldo. **Recanto (Poema das 7 letras)**. Vitória-ES: Editora ÍMÃ, 2002.

_____. **Transpaixão: coletânea**. 2ª. Edição. Vitória-ES: EDUFES, 2008.

MÜLLER, Adalberto. **Escrita das cinzas, silêncio do fogo**. Rio de Janeiro, Oficina da Raquel, 2010.

MURIBECA, Miró. **A Deus**. Recife-PE: Mariposa Caronera, 2015.

_____. **Miró até agora**. Recife: FUNDARPE, 2013.

NASCIMENTO, Tatiana. **Lundu**. 2ª. Edição. Brasília: Padê Editorial, 2017.

NEGRÃO, Renato. **Vicente Viciado**. Belo Horizonte: Rótula, 2012.

NEPOMUCENO, Felipe. **Mapoteca**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2009. (Coleção Ás de Colete; v. 23).

NIGRI, Yasmin. **Bigornas**. São Paulo: Editora 34, 2018.

ORFEU, Carlos. **(In)visíveis cotidianos**. Marabá-PA: LiteraCidade, 2017.

PACKER, Rob. **Écfrases**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. (Coleção Megamini).

PEDROSA, Vera. **A árvore aquela**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PELUSO, Ana. **70 poemas**. São Paulo: Patuá, 2014.

PEQUENO, Tatiana. **Aceno**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **As coisas arcas: obra poética 4**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2003.

_____. **qvasi: segundo caderno**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Caderno de retorno**. 2ª. Edição. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

PESSOA, Rita Isadora. **A vida nos vulcões**. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2016.

PIMENTA, Heyk. **Heyk Pimenta: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 4).

_____. **A serpentina nunca se desenrola até o fim**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

PINTO, Cláudia Roquette. **Margem de Manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

PINTO, Manuel da Costa. **Antologia Comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

PIRES, Ericson. **Pele tecido**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

PLÁCIDO, Richard. **Entre ratos e outras máquinas orgânicas**. Maceió-AL: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016.

PONTES, João Gabriel. **Indiscrição**. São Paulo: Editora Kazuá, 2016.

PUCHEU, Alberto. **A fronteira desguarnecida** (poesia reunida 1993-2007). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007

_____. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

RABINOWITZ, Karina. **O LIVRO de água**. Fotos de Silvana Rezende. Salvador: P55 Edições, 2013.

_____. **Mas é que eu não sabia que se pode tudo, meu Deus!** Salvador: P55 Edições, 2014.

RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Sermões**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

RAU, Nuno. **Mecânica Aplicada**. São Paulo: Patuá, 2017.

RÊGO, Josoaldo Lima. **Carcaça**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

RIBEIRO, Elesbão. **Estação Piedade**. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2013.

RIBEIRO NETO, Amador. **Barrocidade**. São Paulo: Landy, 2003.

RIZZI, Nina. **Tambores para N'Zinga**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

- _____. **A duração do deserto**. São Paulo: Patuá, 2014.
- _____. **Geografia dos ossos**. Portugal: Doua correria, 2016.
- ROCHA, Aline. **Gravando**. São Paulo: Patuá, 2013.
- ROCHA, Pedro. **Chão Inquieto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- _____. **Experiência do calor**. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2014.
- RÜSCHE, Ana. **Nós que adoramos um documentário**. São Paulo: Editora Ourivesaria, 2010.
- _____. **Furiosa**. 1ª. Edição. São Paulo: Ana Rüsch, 2016.
- SAIS, Lilian. **Passo Imóvel**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2018.
- SALAZAR, Jussara. **Carpideiras**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- SALGUEIRO, Wilberth. **O jogo, Micha & outros sonetos**. São Paulo: Editora Patuá, 2019.
- SANDMANN, Marcelo. **Criptógrafo amador**. Curitiba-PR: Medusa, 2006.
- _____. **Na franja dos dias**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. **Lírico Renitente**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. **A fio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- SANT'ANNA, Alice. **Rabo de Baleia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. **Pé do ouvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCANDOLARA, Adriano. **Lira de lixo**. São Paulo: Editora Patuá, 2013.
- _____. **Parsona**. Curitiba: Kotter Editorial, 2017.
- SCOTT, Paulo. **Mesmo sem dinheiro comprei um esqueite novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SIMÕES, Alex. **Contrassonetos: catados & via vândala**. Ilhéus-BA: Mondrongo, 2015.
- SINHÁ. **Devolva meu lado de dentro**. Natal-RN: Jovens Escribas, 2012.
- SISCAR, Marcos. **Metade da arte**. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

- _____. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. **Interior via satélite**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010.
- _____. **Manual de flutuação para amadores**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- SORRENTINO, Marcelo. **Um pequeno sistema de incerteza**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SOUZA, AIRTON. **Cortejo & outras begônias**. Vitória: EDUFES, 2016.
- _____. **Crisântemos depois da ausência**. São Paulo: Giostri Editora, 2017.
- SOUZA, Alexandre Barbosa de. **Livro geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SPERLING, Rafael. **Rafael Sperling: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2016. (Coleção Kraft, v. 10).
- STERZI, Eduardo. **Aleijão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- STUDART, Julia. **Logomaquia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- TABOSA, Mariana. **A mulher-fósforo**. Recife: Linguaraz Editor, 2016.
- TIRELLI NETO, Ismar. **Synchronoscópio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. **Ramerrão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. **Os ilhados**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- TORRES, Milton. **No fim das terras**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Andaimes**. Cotia-SP: Ateliê, 2006.
- VALLE, Sarah. **Sarah Valle: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 5).
- VEIGA, Andreev. **Dialogonuvem**. Belém: FCP, 2016.
- VILAÇA, Alcides. **Ondas curtas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- VILLA, Dirceu. **Icterofagia**. São Paulo: Hedra, 2007.
- WEINTRAUB, Fabio. **Treme ainda**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. **Falso trajeto**. São Paulo: Patuá, 2016.
- WINCK, Otto. **Cosmogonias**. Curitiba-PR: Kotter Editorial, 2018.

ZACCA, Rafael. **Rafael Zacca: poemas**. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014. (Coleção Kraft, v. 8).

_____. **Mini Marx**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

_____. **Mega Mao**. Rio de Janeiro: Editora Caju, 2018.

ZEYTOUNLIAN, William. **Diáspora**. São Paulo: Selo Demônio Negro – V. de Moura Mendonça – Livros, 2015.

Demais referências

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago” *In*: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org). **Antropofagia hoje?**: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 26.

_____. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANTENORE, Armando. “O infortúnio de João Gostoso – Pesquisadores encontram reportagens que motivaram poema de Manuel Bandeira”. **Revista Piauí**. Edição 155, Agosto de 2019, s.p. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-infortunio-de-joao-gostoso/> Consultado em 18 de abril de 2020.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. “Outro Bernini: o neobarroco em ‘Bernini’, de Horácio Costa”. *In*: ALMEIDA, Rogério Caetano de; RUIZ, Betina. **Sobre o olhar ciclópico: leituras da obra de Horácio Costa**. Porto: Centro de Estudos Interculturais do ISCAP, 2017.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Para Ler o Finnegans Wake de James Joyce**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ANDRADE, Paulo. “As rasuras da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite”. **Alea – Estudos Neolatinos**, vol.8 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100006 Consultado dia 17 de julho de 2019.

ANTELO, Raul. “O arquivo e o presente”. **Gragoatá**. Niterói, n. 22, 1º semestre de 2007, p. 43-61.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

AZEVEDO, Carlito. Carlito Azevedo: “Todo poeta é de Oposição”. **Suplemento Pernambuco**, Recife-PE, 24 de novembro de 2016. Entrevista concedida a Igor Gomes, Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1736-todo-poeta-%C3%A9-de-oposi%C3%A7%C3%A3o-,-diz-carlito-azevedo.html>. Consultado dia 30 de janeiro de 2019.

AZEVEDO, Luciene. “Romances não-criativos”. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**. N° 50, p. 157-171, jan./abr. 2017.

AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva [organização]. **Escrita não criativa e autoria – curadoria nas práticas literárias do século XXI**. e-galaxia, 2018. E-book. Não paginado.

BACO Exu do Blues. **Esú**. São Paulo: Gravação Independente, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARTH, John. “The Literature of Exhaustion”. **The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction**. London: The John Hopkins University Press, 1984.

BARTHES, Roland. “Existe uma escritura poética”. **O Grau Zero da escritura**. Tradução: Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 54-64.

_____. “Texto (teoria do)”. **Inéditos. Vol. 1 – Teoria**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins, 2004. P. 261-289.

_____. “A morte do autor”. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes). P. 57-64. (Original publicado em 1968).

BASTOS, Marcus. “A cultura da reciclagem”. In: ALZAMORA, Geane et al. **Cultura em fluxo: novas mediações em rede**. Belo Horizonte: PucMinas, 2004. Disponível em: http://www.hrenatoh.net/curso/textos/reciclagem_marcus.pdf. Consultado dia 18 de julho de 2019.

BASTOS, Leandro T. C. “Um verso de Kyd num poema de Eliot: uma solução alternativa de tradução”. **Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. Vol. 3, n° 1. UFJF, Juiz de Fora, 2015, p. 31-45.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa** [O Spleen de Paris]. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas – Volume 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BILAC, Olavo. **Via Láctea**. Ano de lançamento: 1888. Obra em domínio público disponível em: < <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/ua000252.pdf>>

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. 1ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002. (Original publicado em 1973).

BOLLE, Willi. **O império do efêmero**. Folha de São Paulo, 24 de setembro de 2006. Entrevista. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2409200608.htm>. Acesso em 1º de julho de 2019.

BONNICI, Thomas. “Teorias Estruturalistas e Pós-Estruturalistas”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (organizadores). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª. Edição revisada e ampliada. Maringá: EDUEM, 2009, p. 131-158.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2016.

CAETANO, Paulo Roberto. Memória e estranhamento em poemas, traduções e ensaios de José Paulo Paes. 2015. Tese (Doutorado em Letras-Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte. Acesso em 1º de julho de 2019.

CALCANHOTO, Adriana [organização]. **É agora como nunca: antologia incompleta de poesia brasileira contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas – percurso textual 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. “A obra de arte aberta”. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta – Textos críticos e manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 30-33.

_____. **Signantia quasi coelum – Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. “Da razão antropofágica : a Europa sob o signo da devoração” / Haroldo de Campos. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 62, Jul. 1981, p. 10-25.

_____. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira – o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Signos 24).

_____. **Galáxias**. Organização de Trajano Vieira. 3ª. Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. “Uma poética da radicalidade”. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Original publicado em 1966).

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede – Volume I**. Tradução: Roneide Venancio Majer. 6ª. Edição totalmente revista e ampliada. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

CECHINEL, André. O referente errante: The Waste Land e sua Máquina de Teses. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis. Acesso em 1º de julho de 2019.

CENTÃO. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/centao/>. Consultado em 15 de abril de 2020.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos 158. Dirigida por J. Guinsburg).

CLUVER, Claus. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”. **Aletria** - Revista de estudos de literatura, n. 14, jul-dez, Belo Horizonte, 2006, p. 11-41.

_____. “Intermedialidade”. **Pós**, v. 1, Belo Horizonte, novembro de 2008, p. 5-23.

COELHO, Alexandra Lucas. Diz-me com quem te deitas, Angélica Freitas. **Público**, 09 de junho de 2013. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2013/06/09/diz-me-com-quem-te-deitas-angelica-freitas/>. Consultado em 28 de setembro de 2018.

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada – O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, n° 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1979.

COHN, Sergio. **Roberto Piva**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. (Coleção Ciranda da Poesia).

DANIEL, Claudio [organização, seleção, notas]. **Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo; Iluminuras, 2004.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Tradutores: Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

DELEUZE, Giles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas-SP: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINIZ, Thaís F. N [organização]. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André S. [organização]. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

DU BELLAY, Joachim. “Defesa e ilustração da língua francesa”, tradução de Philippe Humblé. In: FAVERI, Claudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (orgs). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Tradução: Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

_____. **O uso da poesia e o uso da crítica: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra**. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução: Lia Luft. São Paulo: Globo, 1989.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. "Linguagem universal da poesia moderna". In: **Raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985, p. 33-50.

ESPINDOLA, Alexandra. “Refabular a história a partir de restos”. In: **Crítica Cultural**, v. 4, p. 285-290, 2009.

FALEIROS, Álvaro. “Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé”. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic** - Tessituras, interações, convergências –, USP, São Paulo, julho de 2008.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. “O Pós-Modernismo”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (organizadores). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª. Edição revisada e ampliada. Maringá: EDUEM, 2009, p. 301-318.

FERRAZ, Paulo [seleção e prefácio]. **Roteiro da poesia brasileira**: anos 90. São Paulo: Global, 2011. (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira, direção Edla van Steen).

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: **Ditos e Escritos III** - Estética, literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos: Manuel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298. (Original publicado em 1969).

GARRAMUÑO, Florencia. “Formas da impertinência”. In: GARRAMUÑO, Florencia, KIFFER, Ana Paula Veiga [organizadoras]. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 91-108.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

GODARD, Jean-Luc. **Adeus à linguagem** [Adieu au langage]. Paris: Canal Plus, 69 min., 2015.

GÓIS, Edma de. “Por uma anatomia do gesto literário: design de si e exercício crítico em Laura Erber”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 57, p. 1-7, 9 jul. 2019.

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing**. Nova York: Columbia University Press, 2011.

_____. **Freme**. Tradução de Caetano W. Galindo. Florianópolis: par(ent)esis, 2016.

_____. **Trânsito**. Dublado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: Ensaios Críticos**. Tradução: Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Preencha as margens! Sobre comentário e cópia”. Tradução: Marcia Arruda Franco. **Escritos – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Ano 1, n. 1, 2007, p. 03-16

HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna** – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 23ª. Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-modernismo** – A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevalco. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: **Intertextualidades**. Tradução da revista Poétique número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Wordsworth Editions, 2012. (Original publicado em 1939).

_____. “Finnegans Wake de James Joyce”. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. In: **Mallarmagens** – Revista de Poesia e Arte Contemporânea. Publicado em 26 de fevereiro de 2018. Disponível em: http://www.mallarmagens.com/2018/02/finnegans-wake-james-joyce-traducao_28.html Consultado em 22 de abril de 2020.

JUVAN, Marko. **History and Poetics of Intertextuality**. Tradução do esloveno de Timothy Pogačar. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética**: Da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. “Poesia, documento, autoria”. In: **Revista Estudos Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n° 55, 2018, pp.17-33.

KRISTEVA, Julia. “A produtividade dita texto”. In KRISTEVA, Julia et al.: **Literatura e Semiologia** – Pesquisas Semiológicas. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1972.

_____. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo-SP: Editora Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia; REY-DEBOVE, Josette; UMIKER, Donna (orgs). **Ensaio de Semiologia – 1**. Problemas gerais de linguística cinésica. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro-RJ: Eldorado, 1971.

LABRIOLA, Rodrigo. “Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico”. In: **Eutomia** – Revista Online de Literatura e Linguística, Recife, 2008, Ano I, nº 02, p. 162-173.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusco, 2007.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Poesia completa: Sebastião Uchoa Leite**. Apresentação Frederico Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema: Antonio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite**. 1ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Carlos Augusto. **Ricardo Aleixo**. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LIMA, Jorge de. “A túnica inconsútil”. In: **Antologia Poética: Jorge de Lima**. Seleção e posfácio: Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LIXO EXTRAORDINÁRIO. Direção: Lucy Walker. Codireção: João Jardim, Karen Harley. Produção: Angus Aynsley, Hank Levine. Coprodução: Levine Peter Martin. Documentário. Duração: 90 minutos. Lançamento: 2010. Produção: Brasil/Reino Unido.

LOPES, Adília. **Adília Lopes: Antologia**. Posfácio de Flora Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2002

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** – Uma Leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. **Sopro**. Panfleto Político-Cultural. Tradução de Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010, p. 01-04. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

LUCCHESI, Marco [seleção e prefácio]. **Roteiro da poesia brasileira anos 2000**. São Paulo: Global, 2009. (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira, direção Edla van Steen).

LYON, David. **Pós-modernidade**. Tradução: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio: Silviano Santiago. 15ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MAGALHÃES, Guilherme. “No olho do furacão”. **Jornal Cândido**, Curitiba, p. 24-25, nº 12, julho de 2012.

MANIFESTO. Direção: Julian Rosefeld. Alemanha; Austrália, 2015/2017. Drama/ Experimental/Performance, 95 min.

ME CHAME PELO SEU NOME. Direção de Luca Guadagnino. Produção de Luca Guadagnino e Marco Morabito. Roteiro de James Ivory, Luca Guadagnino e Walter Fasano. Brasil/ Estados Unidos/ França/ Itália. Sony, 2017, 130m.

MELO, Alberto Lopes. “Intertextualidade e afirmação poética em José Paulo Paes”. **Revista Trama** - Unioste. Volume 2, número 4, 2º. Semestre de 2006, p. 11-20.

MENDES, Rafael da Silva. “José Paulo Paes & Drummond: as duas pontas da vida literária do aluno e do mestre”. **Recorte** – Revista eletrônica do Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso da UNINCOR. Volume 12, número 2, julho-dezembro de 2015, p. 1-14.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de [organizadores]. **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

MOORE, Marianne. **Marianne Moore – 10 poemas**. Tradução de Augusto de Campos. Londrina-PR: Galileu Edições, 2019.

NODARI, Alexandre. “A posse contra a propriedade: pedra de toque do direito antropofágico”. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. “A recente poesia brasileira”. In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, nº 31, outubro 1991, p. 171-183.

ORNELLAS, Sandro. “Ambivalências do cotidiano feminino: a literatura pop de Adília Lopes”. In: **Eco-Pós** Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Volume 14, número 03, 2011, p. 31-47.

PAES, José Paulo. **Poesia completa**. Apresentação Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PECORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na Legião**. Obras reunidas – Volume 1. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Blobo, 2005.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. **O movimento futurista**: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2018.

PIRES, Antônio Donizeti. “Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje”. In: **Linguagem – Estudos e Pesquisas**, UFG, vols. 10 e 11, 2007, s.p.

PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na Legião**. Obras reunidas – Volume 1. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Mala na mão & asas pretas**. Obras Reunidas – Volume 2. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Estranhos Sinais de Saturno**. Obras reunidas – Volume 3. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Encontros – Roberto Piva**. [Organização de Sérgio Cohn]. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. (Série Encontros).

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas-SP: Versus Editora, 2007.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** Tradução e organização de Inês Oseki-Depre e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie, 2017.

OSEKI-DEPRE, Inês. Leitura finita de um texto infinito: Galáxias de Haroldo de Campos. In: **Alea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 128-153, Junho de 2011.

RAJEWSKY, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: Uma perspectiva literária sobre intermedialidade”. Tradução de Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais F. N. [organização]. **Intermedialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 15-45.

Revista Escamandro #2. São Paulo: Editora Patuá, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org). **Antropofagia hoje?**: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. **Machado de Assis**: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. “Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante”. **O eixo e a roda**, Vol. 22, n° 2, 2013, p. 15-38.

_____. “A poesia brasileira lida numa antologia: exercícios de solidão”. **Revista Texto Poético**, Vol. 15, 2º semestre de 2013, p. 79-108.

_____. “A tradição visível”. In: ALVES, Ida; YOKOZAWA, Solange (org.). **Poesia contemporânea e tradição**: Brasil & Portugal, 2017, p. 146-159.

_____. **Poesia brasileira**: violência e testemunho, humor e resistência. Vitória-ES: EDUFES, 2017.

_____. “Anotação 14: o que está inscrito, de Sebastião Uchoa Leite”. **Jornal Cândido**, Curitiba-PR, n°223, novembro de 2018. Disponível em: <http://rascunho.com.br/ anotacao-14-o-que-esta-inscrito-de-sebastiao-uchoa-leite/>. Consultado em 22 de outubro de 2019.

_____. **A primazia do poema**. Campinas-SP: Pontes Editores, 2019.

SALTARELLI, Thiago. “Imitação, emulação, modelos e glosas – o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII”. In: **Aletria** – Revista de Estudos de Literatura (UFMG). Número especial. Julho-Dezembro de 2009, p. 251-264.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDMANN, Marcelo Corrêa. “A poesia de José Paulo Paes”. 1992. Dissertação. (Mestrado em Letras-Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. “Pós-produção: a poesia de Marcelo Ariel”, **Revista Qorpus**, Edição número 18. Florianópolis: UFSC, 2015. Disponível: <<https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-18/pos-producao-a-poesia-de-marcelo-ariel-diamila-medeiros-dos-santos/>>

_____. “Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel”. Dissertação. (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2016.

SANTOS, Rui Manuel Formoso Nobre. “Nada se perde, tudo se transforma: a imitação dos modelos como princípio de criação artístico-literária. 2. A imitação no Renascimento italiano”. In: **Revista Investigações** – Linguística e Teoria Literária – Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. Vol. 29, n° 1, janeiro de 2016, p. 1-38.

SARDUY, Severo. “O barroco e o neobarroco”. In: MORENO, Cezar [Organização]. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.161-178.

SCANDOLARA, Adriano. Como escreve Adriano Scandolara. **Como eu escrevo**. Entrevista. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/adriano-scandolara/>, consultado em 09 de julho de 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Para uma crítica do realismo traumático”. **Soletras Revista**, São Gonçalo, n. 23, 2012, p. 19-28.

SELIGMANN-SILVA, Mário. “Quando a teoria reencontra o campo visual – *Passagens* de Walter Benjamin”. In: **Revista Concinnitas**. Ano 8, Volume 2, número 11. UERJ, 2007, p. 102-115.

SERRA, Richard. “Uma reflexão de Richard Serra sobre o que não é leve”. Tradução de Paloma Vidal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 de maio de 2014, Caderno Ilustríssima. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/05/1455424-uma-reflexao-de-richard-serra-sobre-o-que-nao-e-leve.shtml>. Consultado dia 04 de agosto de 2019.

SHIELDS, David. **Reality Hunger: A Manifesto**. New York: Hamish Hamilton, 2010.

SILVA, Paulo César Andrade. “Silêncio e diálogo na poesia brasileira”. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Araraquara, Vol 9, nº2, 2011, p. 1-17.

SILVA Jr., Maurício Guilherme. “Do banal ao poético: transposição e (re)encenação de significados em versos imagéticos de José Paulo Paes”. In: **ANTARES – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul**, Volume 7, Número 14, jul/dez 2015, p. 336-353.

SISCAR, Marcos. Crítica: Escrita de Carlito Azevedo continua reconhecível em “Livro das Postagens”. **O Globo**. Seção Cultura, 04 de março 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-escrita-de-carlito-azevedo-continua-reconhecivel-em-livro-das-postagens-21010218> Acesso em 15 de março de 2019.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19ª. Edição Revista e Ampliada. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2009.

TONETO, Diana Junkes Martha. “Convergências em A Máquina do Mundo Repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos”. 2008. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP) – Araraquara.

_____. “O relógio do Rosário anuncia *A máquina do mundo*: Haroldo de Campos relê Drummond”. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, abr./jun. 2011, p. 13-21.

_____. “Haroldo de Campos, Camões e a Palavra-Máquina do Mundo”. In: **Revista Via Atlântica**, USP-São Paulo, n° 15, junho/2009, p. 37-49.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Espiral terra**: poéticas contemporâneas de Língua Portuguesa. São Paulo: Annablume, 2013.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. “Roberto Piva e o trabalho poético da referência”. In: **Revista Leitura**. Volume 2, n° 54, Julho-Dezembro de 2014, Número temático: Leituras interartes, p. 207-220.

VILLA, Dirceu. “T.S. Eliot enterra seus mortos”. In: **Germina** – Revista de Literatura & Arte. Volume 4, n.1, 2008, s.p. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/2008/officina23.htm>.

WILLER, Claudio. “Posfácio: Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na Legião**. Obras reunidas – Volume 1. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel** – Estudos sobre Literatura Imaginativa de 1870 a 1930. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhias das Letras, 2004.

APÊNDICE – *ANTOLOGIA*

Uma antologia poética se insere nesse trabalho como dramatização do próprio tema e das reflexões teóricas que empreendo. Reúno aqui um conjunto ainda maior de poemas que apresentam os procedimentos que explorei no decorrer do trabalho. Isso se dá porque, para além dos poemas diretamente escolhidos para serem explorados no *corpo* do trabalho, há ainda outros vários poemas que se inserem dentro de minhas perspectivas. Optei por não dividi-los de acordo com as divisões teóricas da tese, mas por agrupá-los em ordem alfabética, de acordo com o primeiro nome do poeta que os escreveu.

ALINE ROCHA

BIOGRAFIAS AUTORIZADAS

Elizabeth Taylor amou o marido de sua
melhor amiga e quando questionada a
respeito respondeu que achado não é
roubado. Jodie Foster passeia de mãos dadas
com meninas pelas ruas de Manhattan olhando
para outras meninas, que aliás ainda não
completaram dezoito. Grace Kelly realizou
inúmeros trabalhos humanitários, porém já
não era mais virgem ao se casar. Brigitte Bardot
foi condenada cinco vezes por racismo. Greta
Garbo teve suas cinzas cremadas em segredo.
Katharine Hepburn era perfeita. Marilyn não era loira.
Lília Brik suicidou-se aos 86 anos com câncer terminal.
(ROCHA, 2013, p. 51)

ANA MARTINS MARQUES

BANHEIRO (BANHO DE XAMPU)

d'après Elizabeth Bishop
com alguma coisa de Adília Lopes

Sem lembrança
de liquens
ou memória
do mar
de pé
sozinha

no banheiro
do apartamento
sem pretexto
para o pranto
– *no more tears*
rosnam os rótulos
da Johnson & Johnson –
lavo eu mesma
meus cabelos
curtos
que um dia
você lavou
numa bacia
enquanto
pelo basculante
baço
como ela mesma
a amassada lua
brilha.
(MARQUES, 2011, p. 19)

ADALBERTO MULLER

A PENA

...ser mais pesado. Tornar-se mais leve.
Paul Celan

mais leve
mais leve
quase
uma pena
 zigue-
zague-
 ando
sobre
 o

abismo.
(MULLER, 2007)

ADRIANE GARCIA

LOGO, DOROTHY EXISTE

A rua das Esmeraldas é verde
Os sapatos de Dorothy, vermelhos
E dois mais dois é uma força e tanto.

O outro não é o outro
O outro também é Dorothy
Noutras possibilidades.

Dorothy lê um livro
E sabe que só chegam
Palavras plantadas em seu coração.

Dorothy grita não,
Que já aprendeu este sim
Que é dado a si mesma.

O poder do Mágico, Dorothy
Conhece de perto
E Sabe
Que Deus é ciência pura
No lápis do físico quântico
Ou nos joelhos doloridos que rezam

Dorothy não despreza milagre
E duvida.
Dorothy ganhou um cérebro.
(GARCIA, 2013, P. 45)

ADRIANO SCANDOLARA

CAMUS NOS INFERNOS

Há muito que as mãos
são mordidas pelas bocas que alimentam.
Entre as sombras não há nome
nem rosto:
se cansadas, revezam-se
como tratadoras de Cérbero.
E fumam nos intervalos,
apagando bitucas nos asfódelos,
foi para o treino desses momentos
que afinal viveram.
Feridos, os dedos levam
o cigarro aos lábios
num fumacento suspiro,
sonho invejoso, ser Sísifo.
(SCANDOLARA, 2013, p. 75)

ALBERTO PUCHEU

TOW-IN

I – É PRECISO APRENDER A FICAR SUBMERSO

É preciso aprender a ficar submerso
 por algum tempo. É preciso aprender.
 Há dias de sol por cima da prancha,
 há outros, em que tudo é caixote, vaca,
 caldo. É preciso aprender a ficar submerso
 por algum tempo, é preciso aprender
 a persistir, a não desistir, é preciso,
 é preciso aprender a ficar submerso,
 é preciso aprender a ficar lá embaixo,
 no círculo sem luz, no furacão de água
 que o arremessa ainda mais para baixo,
 onde estão os desafiadores dos limites
 humanos. É preciso aprender a ficar submerso
 por algum tempo, a persistir, a não desistir,
 a não achar que o pulmão vai estourar,
 a não achar que o estômago vai estourar,
 que as veias salgadas como charque
 vão estourar, que um coral vai estourar
 os miolos – os seus miolos –, que você
 nunca mais verá o sol por cima da água.
 É preciso aprender a ficar submerso, a não
 falar, a não gritar, a não querer gritar
 quando a areia cuspir navalhas em seu rosto,
 quando a rocha soltar britadeiras
 em sua cabeça, quando seu corpo
 se retorcer feito meia em máquina de lavar,
 é preciso ser duro, é preciso aguentar,
 é preciso persistir, é preciso não desistir.
 É preciso aprender a ficar submerso
 por algum tempo, é preciso aprender
 a aguentar, é preciso aguentar
 esperar, é preciso aguentar esperar
 até se esquecer do tempo, até se esquecer
 do que se espera, até se esquecer da espera,
 é preciso aguentar ficar submerso
 até se esquecer de que está aguentando,
 é preciso aguentar ficar submerso
 até que o voluntarioso vulcão de água
 arremesse você de volta para fora dele.
 (PUCHEU, 2013, p. 11-12)

ALEX SIMÕES

r. mutt 1917

fico pensando em você:
 pouco na sua aparência,
 menos ainda na essência,
 mas no que o torna um bidê.

Marcel Duchamp fez ver
que não há maior ciência
em forjar resiliência
num objeto: desver.
mas o que é mesmo um bidê?
peça branca onde se mijar,
torneira e ralo? e o prazer
do meu pau? será que fica
muito machista dizer
que o bom de mijar é a mira?
(SIMÕES, 2015, p. 82)

AMADOR RIBEIRO NETO

HC FOI PARA O CÉU

he foi para o cio dos anjos (barroco/ rilke/ augusto)

para o sol de oswald malandra
mente armado numa roda de bambas

foi para o céu do xadrez
das estrelas

para o norte das galáxias efervescentes

hc dissolve-se em selvas
fogos feitos fios
lânguidos aços de eroc &(ducado)
dos 5 sentidos

signância metamorfoseante
brilha marte pós-morte
brilha martagões em filigranas
aos olhos do leitor
triste-crisantempo-carne

pero nunca never more jamais
órfãos

têm & temos todos
as trilhas

teus livrosvida
ô meu
(RIBEIRO NETO, 2003, p. 21)

ANNA APOLINARIO

FEBRE DAS MUSAS

Devoro os delírios de Sylvia
 40 graus de verve gritando em mim
 Estrelas furiosas
 Sangram as sombras de Sexton
 Orgias de ópio
 Frissons de Anaïs Nin
 Clarice felina caçando a solidão

Ruge o piano de Amos
 Virginia afunda em flamas
 Florbela ascende entre mágoas
 Minha boca cintila
 Sonhos de Cecília

Emily dança à luz do inaudito
 E Safo decifra
 O mito escarlate em meu ventre
 Eu sou o pássaro amarelo raptado
 Que canta no sexo de Joyce Mansour

Desabotoa minha gola, Pagú!
 (APOLINARIO, 2014, p. 15)

BRUNA BEBER

RIO DE JANETH

chovem rios
 mas aqui é o mar
 quem leva a Princesinha
 do Braguinha pra cheirar pó
 com o Tom e a Garota de Ipanema
 e o Vinícius em Copacabana
 Drummond nos espera
 sentado marcando uma hora
 para ver as bailarinas
 mexendo as mãos no ar
 condicionado do Municipal.
 (BEBER, 2012, p. 11)

CAIO CARMACHO

OVERTURE XXX

augusto de campos recita poemas visuais
 numa praia de nudismo

manoel de barros compra um grill
 no magazine luiza
 adélia prado vai com preta gil
 passar o carnaval na bahia
 poetas marginais dão aulas de etiqueta
 na ABL
 e você aí
 esperando godot
 comendo trakinas
 perdendo noites de sono
 com o monstro do ralo
 (CARMACHO, 2013, p. 51)

CARLA DIACOV

para Isaura.

a vênus de willendorf tem
 a capacidade aberta e usada desde sempre
 especialistas dizem
 a vênus de willendorf
 era usada em ritos de fertilidade
 pequena usável
 era usada como amuleto era
 usada como objeto de limpeza abjeto
 introduzido na
 capacidade das vênus ordinárias era
 usada como peso de segurar porta aberta
 era usada para mexer alimentos ritualísticos
 era usada na fervura dos alimentos mais ordinários
 usada na terra era plantada antes dos alimentos
 usada bolota aromatizadora pingava-se
 óleo de casca de árvore ordinária na capacidade
 da vênus de willendorf
 que ficava ali ao uso do recinto
 a vênus de willendorf era usada
 dizem os especialistas
 usada como socador de ervas
 usada como amplificadora da pequenez
 das outras vênus
 todas ordinárias
 usada para amaciar
 carnes relações couros discussões
 pois basta olhar para a vênus de willendorf
 notável pequena usável
 hoje os especialistas usam
 a vênus de willendorf
 em suas especialidades
 a vênus de willendorf jamais deixou de ser usada
 (DIACOV, 2017, p. 7-8)

CARLITO AZEVEDO**DRUMMOND**

Sabe que nada mais agora
poderá mover sua poesia.

Cruza a avenida Rio Branco, o Aterro,
a enseada, o túnel do Pasmado

(do mundo caduco, é a parte
que mais lhe agrada).

Nem o vestido de flores da
filha do tipógrafo, nem os

pássaros de fogo eu dele
partiam de vem em quando

(tudo perdido num antigo
crepúsculo itabirano).

Nem aquela vez,
quando pensou ouvir

o rumor do mundo percutindo
as paredes do Outeiro

(havia um melro no alto
do muro de cantaria negra).

Cerra mãos como quem porta
um segredo, e ainda que ninguém

perceba, sente que sua revolução
está ocorrendo neste exato instante.

Se apenas uma dessas indecifráveis
palmeiras pousasse o rosto no peito

do aviador cansado, ouviria
as bombas da ilusão de

autossuficiência e as bombas
da ilusão de unidade absoluta

com a natureza reduzindo a
pó a ilha mínima do eu.

Mas ele mesmo só pode ouvir os
ônibus lotados que passam rumo à

periferia, soltando no ar
grossos rolos de fumaça negra,

ou as mãos de quem costura
vestidos de flores baratos.

Revoluções e filhos são mais
Incontroláveis do que poéticos:

eis a quinta-essência do
aprendizado? Maria Julieta está morta.

Cruza o túnel do Pasmado, e mais outro.
Tudo somado, talvez esteja recitando:

“A Avenida Atlântica situa essas
coisas numa palidez de galáxias”.
(AZEVEDO, 2009, p. 65-67)

CATARINA LINS

PARTE 8: UM POEMA DE ÉCFRASE SOBRE AS TATUAGENS DE LEBRON JAMES

No peito LeBron James
um leão/dragão com “Family” escrito abaixo
no lado direito de seu abdômen
e “Loyalty” a esquerda
(ambos em *scrip.*)

em ambos os bíceps:
“What we do in life” à direita e
à esquerda: “echoes in eternity”

No braço direito de LeBron há uma cabeça de leão
Que foi transformada através dos anos – no seu primeiro ano na NBA
“King” foi adicionado acima da cabeça e James
Abaixo.

No braço esquerdo:
“The Beast”
e “Hold my Own” com imagens de pássaros voando.

[a continuar...]
(LINS, 2017, p. 83)

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

CANÇÃO DE MOLLY BLOOM

para A.

*“O coração dele batia como louco
 e sim, eu disse sim”*
 ao mar carmesim enrodilhado
 o meu corpo, às vezes como fogo
 às vezes vertigem;
 no abraço torto
 um tronco atado ao outro
 à beira do precipício,
 prestes a cair.
 Presteza, as nossas bocas
 (até ali estrangeiras)
 instruindo uma à outra
 na mesma velocidade (de raio,
 de alcatéia) dos corpos enquanto ensaiam
 o reconhecimento
 debaixo do tombo dos ventos e atravessados de luz.
 E *“como ele me beijou
 contra a muralha mourisca”*
 (que ali não existia,
 mas quase rima com a leminscata
 de ímã que então se riscava
 à volta do meu, do seu coração)
*“E sim eu disse sim eu
 quero sim”* (ainda que muda)
 e depois do lampejo de silêncio
 (eu estava certa)
 a sua voz
 toda aberta para mim.
 (PINTO, 2005, p. 61)

DIMITRI BR

QUADRILHA; TRÊS MODOS DE JOGAR

Eu estava pensando nesse livro que não li (risos)
– o livro do “caos”, você sabe. Está no ar, já sabemos,
com certeza, que o livro existe. E pensamos nele como
sendo uma espécie de comprovação. Isso faz com que
o uso de operações de acaso não pareça bobo, hum?
 John Cage, em entrevista a Joan Retallack

JOGO 1: QUADRILHA 3D6

material: um dado de seis lados

lance o dado três vezes sucessivas
descubra o nome do personagem
sua paixão e seu destino

1. João
2. Teresa
3. Raimundo
4. Maria
5. Joaquim
6. Lili
- 1-5. amar alguém que ama outro alguém
7. não amar ninguém

1. ir para os estados unidos
2. ir para o convento
3. morrer de desastre
4. ficar para tia(o)
5. suicidar-se
6. casar-se com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história

(leia em voz alta o resultado)

JOGO 2: QUADRILHA NÃO-BINÁRIA

material; uma moeda comum

lance a moeda: cara = 0, coroa = 1
e preencha as lacunas
de acordo com a tabela

0. João
1. Maria

_____ amava _____

(repita a operação a gosto)

JOGO 3: QUADRILHA AMIGO-OCULTO

material: papel e caneta

participantes: de 1 a 6
(para se jogar com mais
basta acrescentar novas lacunas)

cada participante anota seu nome em um papelzinho
(caso haja menos de 6, completar com nomes
de pessoas ausentes da sua preferência)

todos os papeizinhos são recolhidos e misturados
para cada lacuna, sorteia-se um nome
até a quadrilha estar assim formada

_____ amava _____ que amava _____
que amava _____ que amava _____ que amava _____
que sabia que, se achatarmos o eixo do tempo,
estamos todos numa imensa suruba

(regra opcional: encenar o resultado)
(BR, 2016, p. 31-35)

DIRCEU VILLA

ANGST BRAZILEIRA I

Anacreonte
tangia uma lira de onde
pingavam sonetos
poeirentos

fingimento
era apenas – não a arte
– mais uma forma
de sustento.

Ceci tinha só
o sêmen de orvalho
do pistilo que passava em Peri
por caralho,
quando Pedro II
atendeu a Graham Bell
pra dizer, que profundo,
o dito de papel:

Tobe or not to be
ou o tolo grude
do tupi que
tange o alaúde.

Dá no mesmo,
saúde.
(VILLA, 2007, p. 56)

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

HEITOR,

domador de cavalos. Filho ilegítimo, herdou a sanha
de render o estribo.

A mãe exata, sem sol. Um homem arma o galinheiro.
Heitor, o herdeiro, tira

os arreios da vida, em sua selva o mais veloz cavalo
é lento,

fato que um herdeiro não suporta: prefere as patas
contra o peito, o hematoma

em que um mapa, com todos os territórios, se forma.
O homem amarra

telhas para o vento que nunca assaltará o galinheiro.
A mãe, à porta, não

se move, quase tronco, folha quase de uma floresta
que há muito não

se incendeia. Heitor, domador e cavalo, vara a cerca
nessa noite, irmã

de outra em que o pai fez saltar de sua alta finestra
a mãe

e desgarraram sem reza e sem promessa, vassalos
apenas do risco.

O homem sonha galinhas antes de cerrar à taramela
seu trabalho.

Heitor, domador de cavalos, precipita como se uma
grécia lhe roesse os ossos
(PEREIRA, 2017, p. 103-104)

ELESBÃO RIBEIRO

CINEMATECA

para rose clair e sonia amparo

I
cine odeon
fellini
pipocas saltam
no saco de pipocas
diante de mamas tão fartas

II
 cine carioca
 antonioni
 um homem bonito
 uma mulher feia mas bela
 a vagarem com tédio
 pela noite de uma tela inteira

III
 cine bruni tijuca
 buñuel
 um incômodo na poltrona
 polanski
 um espanto na tela

IV
 cine mascote méier
 anselmo duarte
 um burro morto sobre uma cruz
 como se fosse um homem

V
 cine alvorada
 bergman
 um velho a comer morangos
 entre silvas
 me olhando
 sentado no cine alvorada
 uma mulher de maiô
 a mergulhar no lago copacabana

VI
 cine olinda
 um hamlet russo
 rasgando cortinas
 numa praça da tijuca

VII
 cine ridan
 burt lancaster
 deixando gina lollbrigida
 cair do trapézio
 em ruas de piedade
 (RIBEIRO, 2013, p. 89-90)

EUCANAÃ FERRAZ

EL LABERINTO DE LA SOLEDAD

Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul. Depois disso, ao ver que a folha era verde disse a folha é verde, via que a água era transparente e dizia a água é transparente via a chuva que caía e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia e dizia lá vem a noite, por isso uns amigos diziam que Yuri era só obviedades enquanto outros atestavam que tolo se limitava a tautologias e inimigos juravam que Yuri era um idiota que se comovia mais que o esperado; chorava nos museus, teatros, diante da televisão, alguém varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite, sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca a neve e chorava; se estava triste, se alegre, essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia um besouro e ria; vizinhos e cunhados decretaram: o homem estava doido; mas sua mulher assegurava que ele apenas voltara sentimental. O astronauta lacrimoso sentia o peito tangido de amor total ao ver as filhas brincando de passar anel e de melancolia ao deparar com antigas fotos de Klushino, não aquela dos livros, estufada de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina, dos carpinteiros, das luas e lobisomens, de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem, de seus primos, coisas assim, luvas velhas, furadas, que servem somente para chorar. Era constrangedor o modo como os olhos de Yuri pareciam transpassar parede, nas reuniões de trabalho, nas solenidades, nas discussões das metas para o próximo ano e no instante seguinte podiam se encher de água e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso inexplicável; um velho general, ironicamente ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri Gagarin vinha sofrendo de uma ternura devastadora; sabe se lá o que isso significava, mas parecia que era exatamente isso, porque o herói não voltou místico ou religioso, ficou doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade de um pequeno-burguês, conforme sentença do Partido a portas fechadas. Certo dia, contam, caiu aos pés de Octavio Paz; descuidado tropeçara de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso. Médicos recomendaram vodka, férias, Marx, barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo para ser igual a todo mundo; mas, quando aparecia apenas banal, logo dizia coisas

como a leveza é leve. Desde o início,
quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo
e não nos contou como é a morte.
(FERRAZ, 2012, s.p.)

FABIANO CALIXTO

**E-MAIL PARA MARCELO MONTENEGRO
(SUBJECT: ANOTAÇÕES PARA
UM FILME DOS ANOS 30)**

Overture:

(trilha sonora: silêncio)
desdobrar de planos, fora de foco, imagem sobre
imagem sobre imagem
vassoura detetives luvas de pelica
becos sujos água intensa deserto no rosto oásis
terror amor humor: nenhum ventura ou princípio
(*Well I stand up next to a mountain
I chop it down with the edge of my hand*).
o bico do abutre estraçalha os sonhos do homem
o bote da naja porta um orfanato portátil
envenena a deliciosa ceia do caos;
a explosão beatífica de um par de havaianas:
Wild side – Dark Side of the Moon – Paradiso –
Bedrock – Crystal Lake – Elm Street – Neverland –
Saturday night – Pepperland – Beggars Banquet –
Highway’61 – Big pink – Electric Ladyland –
Morrison hotel – Green river – 4-way street –
Baurets – Fun house – Pasárgada – Purgatório –
Houses of the Holy – Olimpo – Oz – Dogville –
Éden – Asgard – House of rising sun – Mars –
Ilha da fantasia – Transilvânia – Lilliput – Sertão –
Wonderland – Inferno – Whitezone – Taverna –
Mont Parnasse – Salisbury – Michê no Alaska –
Recife ou São Paulo ou Rio – Smallville – Townsville –
Yoknapatawpha – Room of fire – Nutopia –
peliculadosonhodapropriapeliculadosonhosonhando –
outras (elas) esferas; from genesis to revelations;

Harpa:

Jimi silencioso
como la salamandra de amianto iridiscente
cactos perto do copo de cognac
lassidão bestial
dedilhando o braço de Hermes
Hendrix come um flamboyant.
abre um aspargo

– os pequenos deuses do beco tomam-lhe a bênção –
do recesso de sua agonia nasce a derradeira diva
acesa
tem sede de nuvem
saltam de seus olhos dois peixes do dilúvio
(CALIXTO, 2007, p. 68-69)

FABRICIO CORSALETTI

BALADA DE CHICAGO

nunca estive na Tunísia
portanto, não vi Cartago
não conheço Machu Picchu
e nem Trinidad e Tobago
de Proust li só três páginas
cinquenta de Saramago
de Mallarmé, dez poemas
não manjo Iberê Camargo
mas gostei de ter vindo
um mês inteiro em Chicago

fiquei em casa de amigos
a duas quadras do lago
visitei o Art Institute
Cézanne fez um estrago
no meu olhar moribundo
passei vários dias gago
bebi no bar do Al Capone
que teve um fim aziago
como disse, foi bacana
o mês de março em Chicago

em Oak Park entrei na casa
do grande Frank Lloyd Wright, mago
da arquitetura, depois
saímos atrás de uns tragos
Johnny Cash na jukebox
e as casas sem grade, um vago
desejo de também ser
sem peias roçou-me os bagos
acho que até fui feliz
no mês passado em Chicago

cansei da minha tristeza
agora só transo afago
a Chico e Belle agradeço
o mês divino em Chicago.
(CORSALLETI, 2016, p. 16-19)

GABRIEL GORINI

VARIAÇÕES SOBRE TERESA

I

a primeira vez que vi
teresa foi como se
fosse a segunda
os seus dentes
retornando em si
bemol os seus
cílios se atentando
à notícia diária
da terceira vez que
vi teresa o relógio
da esquina marcava
sete e quarenta e
cinco da manhã

II

a primeira vez que vi
teresa não achei o seu
lóbulo direito quando vi
teresa de novo percebi
o seu estômago arroxado
da terceira vez que vi
teresa ela acenou pra mim
do outro lado da calçada
e desapareceu pela rua
das laranjeiras

III

a primeira vez que vi teresa
uns ruídos se ergueram por
entre as paredes e, atentos,
estabeleceram uma dinâmica
de grupo para fins de pesquisa.
quando vi teresa de novo
os ruídos se apresentavam para
a banca e todos diziam que
o trabalho tinha sido em
conjunto.
a terceira vez que vi teresa
os céus se misturaram com
a terra mas os ruídos logo
disseram que isso era
cientificamente impossível

IV

eu acho que nunca vi
teresa
(GORINI, 2017, P. 51-52)

GUILHERME GONTIJO FLORES

TOMBEAU

Um anjo
tenta se afastar daquilo que olha
esbulhado boquiaberto
e de amplas asas

encara no passado
nossa cadeia de acontecimentos
como a catástrofe inacabada
ruína em ruína
ante seus pés

Preferia pousar
acordar os mortos
remontar os fragmentos
porém do paraíso sopra
um vendaval
que enlaça suas asas
e ele não sabe
mais fechá-las
arrastado ao futuro
ele vai de costas
e a pilha de ruínas à sua frente
alcança o céu
(FLORES, 2015, s.p.)

ISMAR TIRELLI NETO

A PRIMEIRA CANÇÃO DE ELPENOR

oferta quieta a mundo idem.
Uma vez a criança contra-
feita, o Pai deu-lhe o nome de Elpenor
Elpenor!
os colegas de classe não
vão deixar barato
mas não posso passar a vida inteira
tentando isentar os pais alheios
& tudo o recebera
sem festas de augúrio
encarnado, nó-de-plot, charamela
(ibidem) Elpenor era

feliz & banal em menino
 via-se
 tinha lá seus motivos
 eram as cheias de Sol pela relva
 oliventa
 a barba de homens possivelmente
 as togas
 desconhecia uma infinidade
 de coisas não fazia questão
 tinha um urso de pelúcia chamado Paulina
 persistiu nisso. Bastava-lhe
 jamais saberemos como sobreviveu à Tróia
 escapado que era
 aos favores
 Olímpicos
 foi como um valsar por sobre
 embora honesto. & tinha alguma coisa
 da dureza de coisas primevas
 ou
 como todo mundo
 Elpenor também abandonou um mestrado em Kant
 para seguir carreira de humorista
 não era exatamente um colírio
 mas se a luz lhe acertasse
 deste ou daquele golpe
 podia parecer quase grego
 contava muitos amigos entre os
 mortais & todos o achavam
 querido, se algo enfadonho
 após sustentados períodos de tempo
 constará dos autos. Sua história
 é causar imensos desvios
 de rota a outrem
 & mesmo que não queira
 quererá um enterro decente, com
 que lhe cantem as glórias
 das quais nunca fez questão
 a rigor, todos nós
 (TIRELLI NETO, 2011, p. 51-52)

HORÁCIO COSTA

ASSISTINDO UM ESPECIAL SOBRE LEONARD COHEN NUMA SAUNA GAY EM IPANEMA

O televisor de plasma tem mais de trinta polegadas
 E fica quase debaixo da escada pela qual incessantemente
 Sobem e descem homens de todas as idades enrolados em suas toalhas.
 Interessam-se ao ver-me plugado ao que acontece no vídeo:

Nunca soube que o Leonard Cohen, now aged 75,
 Tinha tantos admiradores entre os mais jovens.
 Bono Vox, Rufus Wainwright, o pessoal da pesada
 Da música de língua inglesa dos oitenta e noventa
 E mesmo jovens ainda mais jovens, um certo Antony
 Que canta como um rouxinol metrossexual,
 Alternam-se neste especial montado, ao que parece,
 Em Sydney, Austrália.

Observam-me e seguem subindo e descendo os degraus,
 E nas quase duas horas que levo assistindo o especial
 Nenhum dos coroas ou dos jovens que sobem e que descem
 De fato parou, o que se chama parar, para de fato entender
 Qual a razão que tão atentamente me traz transfixado
 A este programa que para eles deve parecer
 Pelo menos bizarro. Ninguém vai a uma sauna gay
 Para assistir com firmeza um especial
 Sobre Leonard Cohen.

Não posso evitar os olhares de espanto nem quero
 Deixar de assistir o programa. Se os mais jovens
 Ao menos me perguntassem sobre a minha escolha.
 Se os mais velhos tivessem o mesmo repertório
 E soubessem o que Leonard Cohen significou
 Para a minha geração e o mundo ou a deles.
 Mas não.

A uma sauna gay se vai por sexo, dizem esses
 Ressabiados olhares. Não queira inventar moda.
 Ninguém está aqui para saber de mais nada.
 Pare com o teu programa, e mande botar de novo
 Algum filme pornô, que todo mundo entende
 E não tem blá-blá-blá em inglês australiano
 Nem poemas cantados.

Mas não me desligo da tela, estou cativado,
 Até que no último número o septuagenário
 De Montreal, com pele manchada e cabelos
 Grisalhos e vestindo Zegna ou Armani,
 Canta com uma voz mais do que sensual
 Com o grupo U2 um poema de amor e de
 Autoconhecimento, com arriscadas, perfeitas
 Rimas internas, e um olhar que perfura o plasma
 Do televisor.

[RJ/SP 16 II 09]

(COSTA, 2013, p. 49-50)

JOVINO MACHADO

SAMBA

lítico e não romântico
 olhar de maritaca-no-barranco
 diadorim tossindo e tropeçando
 flor do cerrado dândi do sertão
 ama como um cão
 adora joão gilberto na televisão
 foi tão abandonado que não sabe abandonar
 seu lado direito é beauvoir demais
 seu ardor tem ar de dor e doçura
 de meio minuto mágico de beijo entre copos
 onde existe humor não existe suicídio
 humor é melhor que gargalhada
 o amor é um lobo mau
 humorista e não “palhaço”
 sorriso de anga-miúdo
 macunaíma roncando e cagando
 policarpo sonhando
 odeia como uma vaca no pasto
 e isso não serve para o cinema
 não sabe para que lado nadar
 se a favor da beleza
 ou contra a correnteza
 seu lado esquerdo é do(r)lores demais
 alegria é melhor que felicidade
 o amor é um lobo mais bobo do que mau
 (MACHADO, 2015, p. 117)

KÁTIA BORGES

ODISSEIA

Já não espero teu regresso
 enquanto teço – a beleza
 servirá para os que chegam
 ainda que inalcançável
 aos que retornam.
 Há certa Ítaca intangível
 em meu peito
 que não se demora.
 Um segundo e verte-se
 vórtice inatingível
 em Itaparica – e na dura
 pedra fria dos dias deposita
 seus destroços.
 (BORGES, 2017, p. 28)

LAURA LIUZZI

RETRATO DE SZYMBORSKA

Mesmo com os olhos
 semicerrados
 nota-se, atrás da nuvem
 do cigarro
 na leveza dos ombros
 e pescoço esguio
 na colher que descansa
 sobre o pires
 na dobra folgada da manga
 da camisa nos livros
 apoiados sem pressão
 na estante e na estante
 quase vazia
 atrás de si, ela
 moça arguta
 que sorve o mundo
 como quem sorve
 por hábito
 o café.
 (LIUZZI, 2014, p. 30).

LEILA DANZIGER

JACQUES ROUBAUD

Sentou-se em frente à mesa de fórmica.
 O dia começava com certa marca de café solúvel.
 O pó
 dissolvido antes de cada amanhecer
 era importante estar desperto
 quando a massa de escuridão fosse desfeita.
 Só assim suportava
 – sua solidez
 – seus ossos largos
 – a lembrança do que viera às cinco da manhã.
 A voz grave equilibra os pés imensos.
 Há um acordo entre seu peso e o corpo da pequena multidão.
 Seus joelhos esbarram na mesa de fórmica
 em que apoia os cotovelos
 e o Grande Incêndio de Londres.
 (DANZIGER, 2012, p. 24).

LEONARDO GANDOLFI

O ESPIÃO JANTA CONOSCO

Como os antigos mas sem sua elegância
 a coisa começa bem na metade. Zé Ramalho
 fez a canção que talvez seja a canção mais
 Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas.
 Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim
 pelo não Roberto acabou deixando-a de lado.
 O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,
 Se eu quiser falar com deus também não fez
 a cabeça do rei – folgar os nós dos sapatos
 e da gravata não acontece da noite para o dia.
 1976, contracapa do disco San Remo 1968:
 O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo
 esconde uma historinha particular só agora
 revelada por RC, diz Big Boy. Então sobre a que talvez
 seja sua mais bela canção assim fala Roberto:
 Sou fã incondicional de Tony Bennett – quando
 fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão
 dela em inglês com Tony Bennett cantando – e
 comecei a fazer a música especialmente para ele
 – é lógico que depois eu cantei do meu jeito – mas
 ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony
 que na minha opinião é o maior cantor do mundo.
 Também acho Tony Bennett o maior cantor
 do mundo. E embora bem menos do que gostaria
 também acredito na possibilidade de uma ideia
 pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito.
 Não importa quem gravou o quê nem para quem
 fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia
 pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada
 na voz do outro. Aliás uma vez me disseram
 não lembro quem que vítima e carrasco disputam
 o mesmo tempo. Pouco importa, queridos fantasmas,
 dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom,
 venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias
 embora eu ainda não consiga abrir mão de duas
 ou três segundas intenções que até hoje, acho,
 nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário,
 é justamente isso o que mais tem nos aproximado.
 (GANDOLFI, 2010, p. 13-14)

LEONARDO MARONA

“carta de um estudante de belas-artes”

Só a emoção perdura.
 Ezra Pound

Ezra Pound dizia
 nos seus ensaios sobre poesia

que a poesia era uma ciência
 assim como química, medicina.
 ele acreditava piamente
 no ritmo absoluto
 de cada ser humano.

nas formas sólidas e fluidas do poema
 – como árvore ou água despejada –
 concebia a poesia como arte exata
 e cada homem como seu próprio poeta em si,
 sem diferença entre amadores e profissionais.

dizia que não devíamos esperar demais
 por ter nosso valor artístico reconhecido
 antes de havermos descoberto algo novo.

dizia que devíamos ler os franceses,
 sobretudo os gregos, os florentinos,
 que devíamos ler Confúcio inteiro,
 Homero inteiro, as versões latinas,
 Ovídio e os poetas latinos “pessoais”
 Catulo e Propércio.

ele veio do alto e nos disse, pousando:
 não percam tempo com o que não presta,
 vão direto ao talo do osso primordial!

não esquecer de François Villon, ele disse,
 (esboço da Renascença, sinos medievais)
 nem de Voltaire, Stendhal, Flaubert, Gautier,
 Corbière – Corbière? – Rimbaud.

devíamos ocupar nossa juventude com isso,
 nada além de três ou quatro anos, os únicos.

o pupilo Eliot, cabelo dividido ao meio, espinhas,
 disse que “nenhum verso é livre para quem queira
 fazer um bom trabalho”. Ez aplaudiu emocionado.

Pound esperava do futuro uma poesia mais austera,
 versos diretos, geométricos, sem deslizes emocionais.

quero que você, Pound, se foda.
 quero escrever tua poesia austera.
 (MARONA, 2009, p. 74-75)

MARCELO ARIEL

CARTA PARA A MORTE

Camões: A vala onde morto estava, o quarto onde encontraram
o cadáver de João Antonio, o sapato que Artaud
segurava, a cama molhada de suor do último sono de Caio, no
paletó de Lorca a flor intacta, o prato vazio que caiu das mãos
de Mandelstam, os círculos na água de Celan, momentos da
sua estilística abstrata ofuscada por esses misteriosos lampejos
precários, ainda assim te digo... Se fruto da identidade é
assassinado pelo tempo o fantasma da essência se vinga
caminhando na fraca luz das capas.
(ARIEL, 2008, p. 155)

MARCELO SANDMANN

**EVANGELHO SEGUNDO BLOOM
(VERSÍCULO ÚNICO)**

No princípio
era o Cânone

e o Cânone estava
com Shakespeare

e o Cânone
era Shakespeare.
(SANDMANN, 2006, p. 69)

MARIA CECILIA BRANDI

AREIA

as duzentas latas de cerveja vazias
empilhadas na estante
caíram umas sobre as outras
e todas sobre o chão
fazendo um barulho extenso
de instrumento metálico
quando abri a janela do quarto
naquele domingo de 1989

*tudo que escolhemos pela leveza
logo revela seu insuportável peso*

pela manhã estávamos
como de costume
na feira de colecionadores
do Passeio Público
que tinha a mesma *peculiaridade*
da *casa da minha mãe*
as coisas ali duram para sempre

dão corpo às memórias
e sorte ao futuro
protegem-se da brevidade

as coisas têm coração se alguém
souber contar suas narrativas

alguém sugeriu que eu pusesse
areia dentro de cada lata
para que o peso
as mantivesse inabaláveis
(o peso às vezes faz isso)
meu pai alertou sobre a quantidade:
que não fosse muita para
a estante não desabar
nem tão pouca para as latas
não caírem com areia

desde cedo ouvi sobre
a força dos ventos e
*o prazer que deriva da exatidão
das leis da gravidade
sobre ajustes perpétuos
e meticulosos do peso*
desde cedo me pergunto
(a menos, a mais)
quantos grãos
determinam a queda?
(BRANDI, 2018, p. 51-52)

MARCOS SISCAR

SCHOPENHAUER DESCE AOS INFERNOS

e se a dor fosse apenas o fim da alegria
escondida um pouco aquém das (palavras
desconexas que você me estende como anúncio)
cores enfurecidas quase imemorable encontro
do doer com aquilo que dói reconhecimento
com liberação morte com prazer da renúncia
refinamento da tortura com a boa terapia
(freud fustiga schopenhauer pendurado
nas mandíbulas do inferno enquanto sua mãe
mete o dedo no nariz) comi a flor do pêssego
você me diz amanhã teremos filho.
(SISCAR, 2003, p. 48)

MASÉ LEMOS

Oswald foi precursor de
 Vinícius de Moraes um poeta de Cristo que se tornou
 boêmio o tempo e a eternidade enquanto dure
 não mulherengo não mas o poeta que amava as mu-
 lheres
 ele e Vadim mulheres mulheres coisa mais linda e cheia
 de graça
 agora você vai dizer que ele era
 machista uma espécie light de ma-
 chista apenas um chiste
 e essas coisas nos atormentam
 onde anda você que a gente não vê
 (LEMOS, 2015, p. 6).

MAURICIO CARDOZO

dança sem música

amava que amava
 que amava que amava que amava
 que não amava

foi para, para
 morreu de, ficou para
 suicidou-se e casou com
 que não

E agora,
 (CARDOZO, 2015. p. 59)

MILTON TORRES

a José Chagas

CICLO

suicidou-se Celan

os poetas seus pares rebuscam-lhe o coração, usado
 quanto outro qualquer, os restos

têm ao Mar Negro, mar
 que permanece quando todos se forem.

engole-os raro peixe (sinalizam-lhe os íons muito livres
 deste mar). e mergulha!

o que expele
ler-se-á um dia junto ao corpo
(TORRES, 2006, p. 60)

MONICA DE AQUINO

PENÉLOPE INSONE

Completar a urdidura do dia
saber do manto o desenho exato

saciar toda fome de geometria
conhecer o trabalho, no limite dos olhos.

Recriar-se inexata sem simetria
até terminar o diagrama de escolhas.

Só então destruir, com agulha e tesoura
cada amor imaginado.

Conservar apenas a memória das mãos
sobre o tecido, o percurso do fio

a desfazer o possível antes da aurora.

Penélope dissolve-se na hipótese:
quer conhecer, em detalhes, o manto
que a separa do outro.

Tece o pano como quem toca
o corpo de um homem, de cem homens

desfaz a mortalha como se destruísse um véu.
Fere a carne do pano, fere o dedo na pressa
e mancha, com sangue, a colcha de
promessas.

Mas ante isso:
recusa o passado seus retalhos
prefere o que ainda não aconteceu

enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.
(AQUINO, 2018, p. 19-20)

NINA RIZZI

POEMA SOBRE A LÁPIDE DE GIUSEPPE RIZZI

vestido com uma longa túnica
 e cingido no peito com um cinto de ouro
buscar-se a si
esgotar em si mesmo todos os venenos
a fim de só lhes reter a quintessência

quando o vi caí a seus pés como morto
 mas ele pousou a mão direita sobre mim e disse-me
 não temas
 eu sou o primeiro e o último
 o que vive
 estive morto mas eis-me vivo pelos séculos dos séculos
 e tenho as chaves da morte e da morada dos mortos

inefável tortura para a qual se necessita toda a fé
toda a força sobre-humana
e pela qual o poeta se torna o grande enfermo
o grande criminoso
o grande maldito
e o sabedor supremo

escreve, pois, as coisas que viste
 tanto as presentes
 como as que hão de acontecer depois destas.
 (WINCK, 2018, s.p.)

PAULA GLENADEL

BARBA-AZUL E SUAS MULHERES

Este é adoravelmente
 quase imberbe
 inventou uma máquina

serial killer do amor
 arquivista de cabeças

ao jívaro tupiniquim
 apraz contar
 os destinos precedentes
 a mais nova ouve tudo

tarde demais
 pois logo lhe toca a vez
 (GLENADEL, 2005, p. 27).

PAULO HENRIQUES BRITTO

HORÁCIO NO BAIXO

(*Odes* i, 11)

Tentar prever o que o futuro te reserva
 não leva a nada. Mãe de santo, mapa astral
 e livro de autoajuda é tudo a mesma merda.
 O melhor é aceitar o que de bom ou mau
 acontecer. O verão que agora inicia
 pode ser só mais um, ou pode ser o último —
 vá saber. Toma o teu chope, aproveita o dia,
 e quanto ao amanhã, o que vier é lucro.
 (BRITTO, 2012, s.p.)

PRISCILA MERIZZIO

PARIS ME CONSOME

um cigarro por osmose na Cidade Luz
 ou vários
 o adaptador universal sorri diabólico na tomada
 do quinto andar vejo o antigo cortiço onde Picasso morou
 a calefação queima o que circula pelo meu corpo excita células e proteínas
 diante do espelho do banheiro
 removo maquiagem com algodão
 escovo os dentes invocando meu reflexo
 “*Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel*”
 frio de 3 °C e narigões aduncos
 homens vestindo o mesmo casaco há mais de mês
 caminho em Montmartre
 num filme de Truffaut

RAFAEL MANTOVANI

ADÍLIA LOPES

1.
 vejo Adília Lopes ler no vídeo
 um rato a Capela do Rato
 mas sumiu o som do vídeo

como senti saudades de Adília Lopes
 enquanto reiniciava o computador

como se ela morasse pra sempre numa rua muito longe
 rua rio muito longe.

2.
 quero ser inteligente
 como Adília Lopes
 e o pássaro-lira

os dois cantam
tudo o que escutam

os dois cantam
porque querem companhia.

3.

o livro de Adília Lopes foi caro
custou mais que o meu George Foreman Grill

o George Foreman Grill me ajuda a fazer o almoço
mas o livro de Adília Lopes me ajuda a fazer o almoço.

4.

Adília Lopes é remédio
pra compulsão por simetria
quando se espera que ela cante
pia

(quero inventar apelidos
tão bons quanto os que a Bia).

5.

Adília Lopes tem poemas
tão simples
que não entendo

de tão finos não consigo
entrar
porque saio do outro lado

são herméticos
ao contrário.

6.

Adília Lopes afirma:
da sua pena não saem
mais poemas
(que pena)

resta reler a Dobra
(mas tomara que ela mude
de ideia e ainda publique a Sobra).
(MANTOVANI, 2011, p. 16-21)

RICARDO ALEIXO

NÃO TOTALMENTE FRANCESA

Soam
sob o silêncio
da noite da cidade
de Paris

A língua-fetiche
de Jeanne Duval
– a “Vênus negra”
de Baudelaire
a língua
dos poemas negros
de Tzara
a língua da ilha-litania
de Aimé Césaire

A língua-balafong
de Sèdar Senghor
a língua franca
de um Orfeu Negro
ou muitos
conforme ouvida
por Jean Paul Sartre
a língua sem máscaras
brancas
de Frantz Fanon

A língua-música
sem vibrato
de Miles Davis
língua toda sol
de Henri Salvador
a língua-sound system
do MC Solaar
a língua-exílio
de Richard Wright

a língua do canto-exílio
da Josephine Baker
figurada em fio de ferro
por Alexander Calder
a língua-duplo exílio
em terra estranha
de James Baldwin
a língua-zona de fronteira
de Patrick Chamoiseau
a língua dos três rios
que correm nas veias
de Leon-Gontran Damas

a língua errante
do caos-mundo
de Édouard Glissant

A língua da estrela
que brilhou uma só vez
de Depestre
a língua da estrela púrpura
de Rabearivelo
a língua dos pequenos
contos negros
também para crianças brancas
de Blaise Cendrars

A língua da Marselhesa
convertida em samba
por Clementina de Jesus
no Olympia
anterior à fadiga
de todas as línguas

A língua dos que
ninguém nunca ouve – não
totalmente francesa
(ALEIXO, 2010, p. 19-20)

RICARDO DOMENECK

**Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas
na companhia de Angélica Freitas
em Buenos Aires**
(e o dedica a Cristian De Nápoli)

hilstado a comparecer
à óbvia
escolha y elección
entre o/el
cânon o thénon
não
quis adular la aduana
a convencer
a fronteira
a pizarnikar
a leminskaria
& perlonguei
meus passos, girando
por calles muy concretas
(ay, bacacay!)
pois não

logrei medrar
 claudicante el
 receituário mágico
 que en el barro comenzen
 as metamorfoses
 de ojos de
 lynce, patas de
 jabón digo ramón digo dragón
 ou tigronas de gude
 (oh! orugas de la col)
 que me tele-
 trans-
 portas-
 sem
 a eras o países
 imaginários
 &
 quedei
 -me ali mesmo na
 Rivadavia 4930
 com o café frio
 (três cubos de açúcar
 no cálice a prova
 de que existo)
 sonhando
 com a minha desova
 completa
 (DOMENECK, 2012, 109-110)

RITA ISADORA PESSOA

“mass murder”

enfileira as heroínas trágicas
 em um pelotão de
 fuzilamento:

sangra ofélia
 ovelha abatida
 antes da audácia
 de qualquer
 afogamento

julietas à direita
 esquartejadas
 pelos ares

em caixas
 hermeticamente

fechadas,
as helenas
envenenadas
em pares

ressuscita antigona
por pura teimosia
apenas
para enchê-la
de tabefes

deserta

como quem deserta
o próprio destino:
o signo
do despenhadeiro

fecha olhos
de bigorna
e dá
meia-volta

o cinturão
de mãos
decepidas
e seu maxi colar
de crânios
acompanham
o movimento

define
uma impossibilidade

sabe
que o sangue
não é
líquido
o suficiente
falta-lhe
uma simplicidade:
a dos insetos
que sabem
como deslizar
sobre a água
sem lhe romper
que seja
a tensão superficial
(PESSOA, 2016, s.p.)

RODRIGO GARCIA LOPES

FAMOSOS (I)

Sic transit gloria mundi

Superdecotada, Sylvia Plath é flagrada em shopping e posa para fotógrafos.

Paul Verlaine fica noivo de Arthur Rimbaud. Veja aliança.

Saiba como Jane Austen perdeu peso após a gravidez.

Lou Salomé: preferia o paredão a ficar com Nietzsche no BBB.

“Bunda foi importante”, mas não sou só isso, diz Emily Dickinson. Confira ensaio.

Preço da fama: Charles Baudelaire não consegue lidar com assédio da imprensa e de fãs.

Assessoria nega que Samuel Beckett vá deixar *Lost*.

Victor Hugo faz selfie com Stéphane Mallarmé em rede social.

Declaração de Salinger no Facebook reacende polêmica sobre celebridade.

“Pode parecer superficial, mas gosto de ser alta”, diz Virgínia Woolf pelo twitter.

“Meu cabelo está ligado a minha cabeça e à de mais ninguém”, diz Antonin Artaud, sobre as críticas que recebeu pelo corte de cabelo.

Jorge Luis Borges diz que não se incomoda com alfinetadas de Manuel Bandeira.

Marshall McLuhan é alvo de inveja na Globo.

“Porque eu tenho uma relação péssima com a balança. É um horror”, diz Oscar Wilde.

DJ Marcel Duchamp curte balada em Jurerê Internacional.

Jack London: beijar Stálin foi asqueroso.

De biquíni em Cannes, Gertrude Stein revela estar acima do peso.

Lilya Brik e Maiakovsky assumem namoro. Vejam quem já ficou com quem.

MC Cruz e Souza leva seus filhos para brincar na orla do Leblon.

Após testar prótese capilar, Sigmund Freud assume de vez a calvície.

A barriga não me atrapalha em nada, diz Oswald de Andrade em megaevento.

“Se o porteiro do prédio também pode ir assistir aos musicais da Broadway, então qual a graça?”, diz Karl Marx em rede social.

Modelo diz que Claude Debussy tentou chantageá-la durante show.

Allen Ginsberg sobre nova parceria com Jack Kerouac. “Temos sintonia”.

Filho de Ludwig Wittgenstein se encanta com cachorro durante passeio em Ipanema.

“Não caiu a ficha”, diz Walt Whitman, depois do primeiro lugar em *A Fazenda*.

Famosos (II)

Bisneta de Agatha Christie, famosa escritora de autoajuda se suicida em Londres.

Graciliano Ramos e Clarice Lispector malham juntos em academia.

Villa-Lobos revela detalhes de sua nova turnê, intitulada “Talvez”.

Saí do Facebook: diz Henry Thoreau em manifestação Black Bloc.

“O dia em que eu tiver que apagar a luz para namorar vou correndo fazer plástica”, diz jovem poetisa Safo em talk show.

Filho brasileiro de Picasso revela: “Ninguém pinta como eu pinto”.

Roberto Bolaño alfineta críticos postando foto sensual de madrugada.

Mônica e Cebolinha interpretam Romeu e Julieta em musical.

“O meu personagem é um chato”, diz Machado de Assis sobre Bentinho.

Chega ao fim o casamento de Frida Khalo e Diego Rivera. Relembre a história do casal.

Ator de “Eu”, Augusto dos Anjos Jr. dá show de antipatia no Projac.

“Sou um poeta coxinha”, confessa Olavo Bilac na Feira de Frankfurt.

Beckett revela, na FLIP: “Eu escrevi *Finnegans Wake*. Joyce ditava. Mas eu escrevia”. (LOPES, 2014, p. 18-22).

RODRIGO TADEU GONÇALVES

HETEROTOPIA

para caetano galindo

corribeirana, pós de Eva e de Adão,

da curva costa à borda da baía,
nos leva no comódio vico encurvo
de volta a Entornos e Caselo Howth.

Sir Tristrão, violeiro dos amores,
pro sobre imanso mar, já revoltara
de Armórica o Norte ao istmo turvo
pra defrender na Europa sua península;
nem serraram-se as rochas de Tompsawyer
nas margens do Oconê junto a Laurens
no gúrgio enquanto a Doblin vão caxumbas
sem parar, nem avoz de afogo meshe
meshe sessuradíssima a tauftauf
tuespedrick, inda não, mas logo impós,
nem malinara o boda a finisbunda
do sego e blaco isaac; ainda não,
embora a fera veja nessas dunas
sócias de nathanjoe irmãs bicaram
omaute de papá Jem, Shen, na fervura
de arcluz, no rubrofim do arco-roris
anelando naquaface.

A queda (tratratrovaraktá
tonantrabromibrombrodonnerthun
nerhouvska-brovhumtrovrurururur!)
de um velho truta outrora retonesto
é recontada em cama cedo e tarde
na vida via tradição cristã.

A grande queda do ônfalo acarreta
sem prévio aviso o capfjoth do Finícius,
o solidomem que o humptymorroco
deleprumprio imunda prumptamente
o inquiridor pro oriente em busca a seus
dedumptos: e sua volta pontoapique
é nos pontos de queda nos parquinhos
onde deixam laranjas sobre os verdes
lá onde o capiroto amara a leva.

Aquilo que aqui choca em queros mori-
ger antes, ostrogôdivos garrotos
lisogodivos! Brekek Kekex Kex
Kekek Kekek Kekex! Koáx Koáx!
Ualú Ualú Ualú! Quaúú! Quaúúú!
Onde ainda estão os parças Baudelários
atrás do Mestremático Malaco
Maquinxaqueca só catarrulcando
balisticamibais do branco azedo
de saco na cabeça. Assitiados
e bumoinhangues. Soligênie, tem-me

teme! Sanglórios, salve! Armas apelam
 alarmes, apavolam. Matamato-
 mata: um dobrão, então mais dois dobrões.
 Que propinas propósitas, granéis
 airados, ventilados! Que protes-
 tamantes pecandúzios absorventes!
 Que vero sentimento pelos seus
 fiorragens com tal voz estringulada
 de falso solhuçar. Aqui aqui
 que quente o espalhado que encontrou
 o escuretado o pai dos fornicantes
 mas, (Ah meu corpo e astros cintilantes!)
 como tens belabarcas firmamentos
 altíssimo o ceunal da anunciação!
 Mas que-céqué? Esolda? Endera esgotos?
 As velhas azinheiras de antão jazem
 turfás ainda os olmos pescam onde
 as acinzeiras dormem. Cai se que
 não queiras, vai, levanta-te, é o que deves:
 e mais que breve ou pharsa chegará
 à solução da secular phenice.
 (GONÇALVES, 2018, p. 69-71)

ROY DAVID FRANKEL

Eduardo Cunha,
 você
 é um gângster.

O que dá sustentação
 à sua cadeira
 cheira
 enxofre.

Eu voto por aqueles
 que nunca escolheram
 o lado fácil da história.

Eu voto por Marighella,
 eu voto por Plínio de
 Arruda Sampaio,
 eu voto por Evandro
 Lins e Silva,
 eu voto por Arraes,
 eu voto por Luís
 Carlos Prestes.

Como vota, Deputado?

Eu voto por Olga
Benário.

Como vota?

Eu voto por Brizola e
Darcy
Ribeiro. Eu voto
por Zumbi
dos Palmares.

Como vota, Deputado?

Eu voto
não!

Fora, Cunha!
(FRANKEL, 2017, p. 142-143)

SÉRGIO MEDEIROS

ESPUMA...

O escritor Henri Michaux disse que pôs sobre a sua mesa uma maçã. Então ele entrou na maçã.

Quelle tranquillité!

Invadiu a maçã com seu *corpanzil* ou foi a maçã que o “devorou”?

Areia movediça? Espuma ou esponja onde se afunda e flutua? Onde fica também cristalizado?

É paz. Ou horror. O próprio Michaux inicialmente ficou congelado dentro da maçã: *Quand j’arrivai dans la pomme, j’étais glacé*. Em inglês isso seria: *When I arrived inside the apple, I was frozen*.

(Como será essa experiência em outras circunstâncias? Numa feira livre entra-se numa maçã que alguém amável ou odioso comprará. Ou que muitas mãos anônimas tocarão nesse mesmo dia. A maçã toma sol e se revela terrivelmente efervescente.)

James Joyce menciona o suave aroma que se escapava de uma escrivainha aberta: o cheiro de uma maçã muito madura ali esquecida. Ou de um vidro de goma arábica. Ou de lápis de cedro novos.
(MEDEIROS, 2009, p. 31).

TARSO DE MELO

READY-MADE

Naomi Campbell faz tour gastronômico em SP. Naomi Campbell encontra ginecologista e infectologista em consultório. Naomi Campbell retirou cisto do ovário, segundo amigo brasileiro da top. Para não falar com a imprensa, Naomi Campbell deixou o local de helicóptero. Naomi Campbell almoça com namorado e vai ao médico em SP. Naomi Campbell recebe alta médica em São Paulo. Naomi pode ter sido operada devido a infecção, diz colunista. Naomi manda bloquear telefone e proíbe enfermeiras de entrarem em seu quarto. Médico de Naomi diz que pretende dar alta para a paciente até sábado. Após cirurgia, Naomi Campbell passa bem e descansa. Entenda o problema de saúde da top model Naomi Campbell. Naomi é operada para retirada de cisto, dizem amigos. Mídia internacional destaca internação de Naomi Campbell em SP. Naomi é atrevida e destrói tudo, diz Nany People. Naomi recebe cachê para internacionalizar Carnaval. Naomi Campbell afirma que mundo da moda ainda é muito racista. Naomi Campbell marcou presença no Carnaval de Salvador. Ator teria usado drogas com Naomi Campbell. Jornal especula suposto romance entre Hugo Chávez e Naomi Campbell. Naomi Campbell entrevista o “anjo rebelde” Hugo Chávez. Naomi Campbell visita projeto social em Cuba. Homens-armário vigiavam sala em que Naomi Campbell jantava no Bhudda. Naomi Campbell chega com botas para realizar serviço comunitário. Naomi Campbell vira faxineira. Naomi Campbell confirma presença no GP Brasil. Naomi Campbell fará desfile para ajudar vítimas de inundações. Naomi Campbell reaparece em leilão em Mônaco. Naomi Campbell diz que faxina lhe deu mais determinação. Naomi Campbell agrada em seu primeiro dia como faxineira. Naomi Campbell começa a cumprir pena de limpar chão em NY. Naomi Campbell faz aulas de ioga para controlar raiva. Naomi Campbell diz que combate à cocaína deve focar traficantes. Naomi Campbell defende indústria da moda em debate sobre anorexia. Jornal conta ligação de Naomi com seita brasileira “bizarra”. Naomi Campbell é considerada culpada por agredir empregada. Naomi Campbell admite ter agredido empregada. Naomi Campbell é presa por agressão. Naomi Campbell processa jornal britânico por difamação. Naomi Campbell é acusada de agredir funcionária pela quarta vez. Naomi Campbell paga camareira para evitar processo. Naomi Campbell vai torcer pelo Brasil na Copa. Naomi Campbell quer ser mãe, diz tabloide inglês. Naomi Campbell processa cirurgião francês. Naomi Campbell viverá diabo em filme. Naomi Campbell fará vídeo contra tráfico de mulheres. Naomi Campbell bate em atriz italiana em Roma. Naomi Campbell é acusada de agredir melhor amiga por vestido. Naomi Campbell assume na TV uso de drogas. Naomi Campbell é convidada

a presenciar matança de focas. Naomi pode ser multada por abandonar trabalho na Turquia. Naomi Campbell afirma que Nelson Mandela é seu confidente. Modelo Naomi Campbell fará papel de stripper em novo filme. “The Essential Naomi Campbell” vai ao ar no próximo domingo. (MELO, 2012, 57-58)

THIAGO PONCE DE MORAES

EM HOMERO e Demócrito
 E Milton e Borges
 E Joyce e Camões
 O invisível traça nubla embaça
 Exila da luz
 Rastros da existência
 Devorante proliferação
 Rostos reminiscentes do interminável
 (MORAES, 2016, s.p.)

VINICIUS FERREIRA BARTH

Carioqueida
para bernardo lins brandão

malandro que é malandro
 perde a mulher na esquina
 acha outra
 e chama de princesa

mas quando o bicho pega
 cai fora (per sua dido?)
 dizendo que deus mandou

malandro, maluco
 era o Eneias
 comia (escon)dido na gruta
 não sabia velejar
 caía na praia
 e ainda tirava uma onda

(BARTH, 2019, p. 75)

WILBERTH SALGUEIRO

GLAUCO

para G. Mattoso

Vendo buzinas, óculos, sonetos,
 petiches, pensamentos, invenções.
 Conto mentiras para mentes sãs

e afins a fim. Também fabrico gentes

da língua à sola (não mexo em cabeças).
Meto-me em meio a tudo – e as metáforas
coloco bem ao gosto do freguês.
Do luxo – sus! – ao chulo – sarta fora! –,

passeio pelas tribos, boi cotado
na bolsa de doutores e rapinas.
Dobro-me a pés diversos, decassílabos

ou com chulé. Mas não vendo fiado.
Vendo o que vendo, digo que aqui fico
e espero uma pessoa a pau de pique.
(SALGUEIRO, 2019, p. 168)

YASMIN NIGRI

ANTIMUSAS

desmedida para a poesia e
nada diante das pedras
já não há ombro
na medida do meu fracasso

pensar que piso onde
antes esteve Cleópatra
depois Dante aquele que
teria jogado no inferno
minhas antimusas

Ana C.
Silvia Plath
Anne Sexton

e tantas outras que o habitaram em vida
escreviam para resgatar o que é morto

onde Eros sobrepuja Tântatos
descobriam os vivos
(NIGRI, 2018, p. 42).